LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

SOULEYMANE CISSÉ

Yeelen



MODE D'EMPLOI

Le déroulé de ce livret suit la chronologie du travail mené par les enseignants avec les élèves.
Les premières rubriques, plutôt informatives, permettent de préparer la projection.
Le livret propose ensuite une étude précise du film au moyen d'entrées variées (le récit, la séquence, le plan…), ainsi que des pistes pédagogiques concrètes permettant de préparer le travail en classe.
Des rubriques complémentaires s'appuyant notamment sur des extraits du film sont proposées sur le site internet :
www.lux-valence.com/image



Le pictogramme indique qu'une de ces rubriques est en lien direct avec le livret.





Directeur de la publication : Véronique Cayla.
Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 34 40.
Rédacteur en chef : Simon Gilardi, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel.
Rédacteur du dossier : Frédéric Sabouraud, Stratis Vouyoucas (rubriques pédagogiques).
Conception graphique : Thierry Célestine.
Conception (juin 2010) : Centre Images, pôle régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de la Région Centre 24 rue Renan – 37110 Chateau-Renault – Tél.: 02 47 56 08 08. www.centreimages.fr
Remerciements : Souleymane Cissé, Simon Duflo.

Achevé d'imprimer : septembre 2010

SOMMAIRE

FICHE TECHNIQUE





Yeelen
France, 1987

Réalisation, Scénario :	Souleymane Cissé
Image :	Jean-Noël Ferragut, Jean-Michel Humeau
Musique :	Michel Portal, Salif Keïta
Son :	Daniel Olivier, Michel Mellier
Montage :	Andrée Davanture
Production :	Les Films Cissé, Atriascop, Midas s.a.
Distribution :	Pathé
Durée :	1 h 41
Format :	35 mm couleurs, 1:1,66
Tournage :	fin 1984 à 1986
Sortie française :	2 décembre 1987

Interprétation

Nianankoro :	Issiaka Kane
Attou :	Aoua Sangare
La mère :	Soumba Traore
Le père (Soma) :	Niamanto Sanogo
L'oncle Bafing :	Ismaïla Sarr
Le chef Peul :	Balla Moussa Keïta

SYNOPSIS

Dans une Afrique mythique, le jeune Nianankoro, membre d'une illustre famille bambara dotée d'un pouvoir magique ancestral, s'enfuit sur les conseils de sa mère pour éviter d'affronter son père, Soma, qui veut l'éliminer pour des raisons qu'il ignore. Tandis que son père le poursuit avec le pilon magique destiné à le détruire, Nianankoro erre à travers le Mali à la recherche de son oncle Djigui. Soupçonné d'être un voleur de bétail, le jeune homme est arrêté et condamné à mort par des villageois peuls. Après avoir fait la démonstration de ses pouvoirs magiques, il quitte la communauté avec la première épouse du chef, Attou. Toujours poursuivi par son père qui trouve l'appui des forgerons initiés du Komo, Nianankoro retrouve son oncle Djigui, frère jumeau de son père, devenu aveugle pour avoir tenté de partager avec son peuple le secret de l'aile du Korê. Djigui, après avoir annoncé à Attou qu'elle est enceinte d'un fils, remet au jeune guerrier l'aile du Korê. Le jeune homme va ensuite affronter son père dans un duel qui les conduira tous deux à la mort, terrassés par la lumière.
Après le cataclysme engendré par le combat, le fils de Nianankoro déterre un œuf d'autruche et s'éloigne avec l'aile et le vêtement de son père qu'Attou lui a remis.

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

Souleymane Cissé

1972 : *Cinq jours d'une vie*, 40 min.
1975 : *Den Muso* (*La Jeune Fille*), 1 h 30.
1979 : *Baara* (*Le Porteur*), 1 h 30, Grand prix du FESPACO 1979 (Ouagadougou, Burkina Faso). Grand prix du festival des Trois continents (1978, Nantes), Tanit d'argent, prix d'interprétation masculine et prix de l'humanisme aux Journées cinématographiques de Carthage (1978), Grand prix du jury et prix de la critique internationale au Festival international du film de Namur (Belgique, 1978), prix de la meilleure photo et Grand prix œcuménique au festival de Locarno (Suisse, 1978).
1982 : *Finyé* (*Le Vent*), 1 h 40, sélection officielle « Un certain regard », festival de Cannes 1982, Tanit d'or des journées cinématographiques de Carthage, Grand prix de la critique arabe, Carthage, Grand prix Yennenga FESPACO 1983.
1987 : *Yeelen* (*La Lumière*), 1 h 41, Prix du Jury, festival de Cannes 1987.
1995 : *Waati* (*Le Temps*), 2 h 20, sélection officielle festival de Cannes 1995.
2009 : *Min yé…* (*Dis-moi qui tu es*), 2 h 15, sélection hors compétition, festival de Cannes 2009.



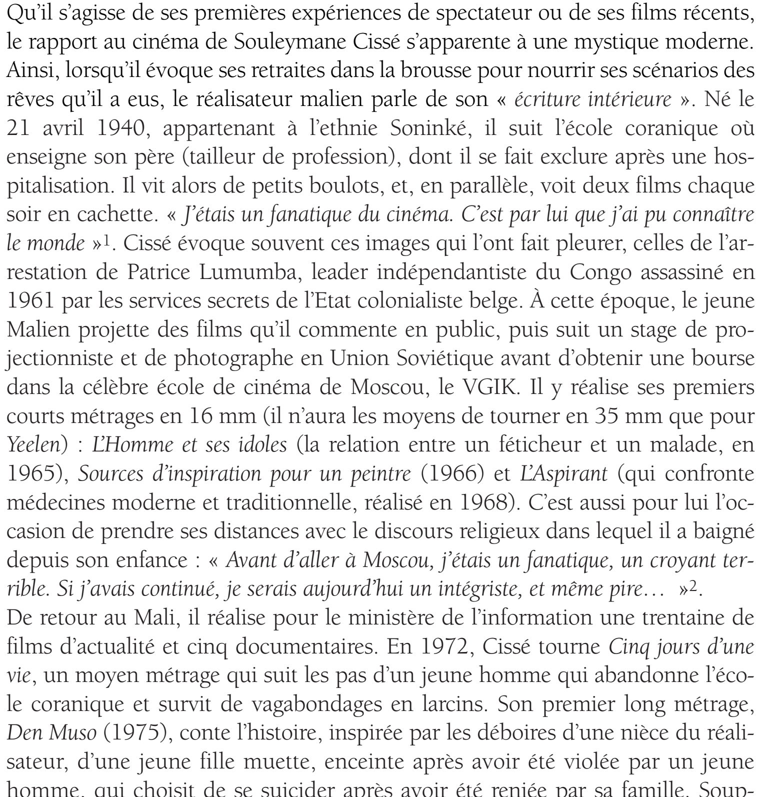
Sur le tournage de *Yeelen*, extrait du film d'Étienne de Grammont, *A be munumunu*, production Étienne de Grammont/Les films Cissé.

RÉALISATEUR

Le cinéaste en mission



Pendant l'émission *Bulumba*, production ORTM, éditée en DVD par Fox Pathé.



Qu'il s'agisse de ses premières expériences de spectateur ou de ses films récents, le rapport au cinéma de Souleymane Cissé s'apparente à une mystique moderne. Ainsi, lorsqu'il évoque ses retraites dans la brousse pour nourrir ses scénarios des rêves qu'il a eus, le réalisateur malien parle de son « *écriture intérieure* ». Né le 21 avril 1940, appartenant à l'ethnie Soninké, il suit l'école coranique où enseigne son père (tailleur de profession), dont il se fait exclure après une hospitalisation. Il vit alors de petits boulots, et, en parallèle, voit deux films chaque soir en cachette. « *J'étais un fanatique du cinéma. C'est par lui que j'ai pu connaître le monde* »[1]. Cissé évoque souvent ces images qui l'ont fait pleurer, celles de l'arrestation de Patrice Lumumba, leader indépendantiste du Congo assassiné en 1961 par les services secrets de l'Etat colonialiste belge. À cette époque, le jeune Malien projette des films qu'il commente en public, puis suit un stage de projectionniste et de photographe en Union Soviétique avant d'obtenir une bourse dans la célèbre école de cinéma de Moscou, le VGIK. Il y réalise ses premiers courts métrages en 16 mm (il n'aura les moyens de tourner en 35 mm que pour *Yeelen*) : *L'Homme et ses idoles* (la relation entre un féticheur et un malade, en 1965), *Sources d'inspiration pour un peintre* (1966) et *L'Aspirant* (qui confronte médecines moderne et traditionnelle, réalisé en 1968). C'est aussi pour lui l'occasion de prendre ses distances avec le discours religieux dans lequel il a baigné depuis son enfance : « *Avant d'aller à Moscou, j'étais un fanatique, un croyant terrible. Si j'avais continué, je serais aujourd'hui un intégriste, et même pire…* »[2].

De retour au Mali, il réalise pour le ministère de l'information une trentaine de films d'actualité et cinq documentaires. En 1972, Cissé tourne *Cinq jours d'une vie*, un moyen métrage qui suit les pas d'un jeune homme qui abandonne l'école coranique et survit de vagabondages en larcins. Son premier long métrage, *Den Muso* (1975), conte l'histoire, inspirée par les déboires d'une nièce du réalisateur, d'une jeune fille muette, enceinte après avoir été violée par un jeune homme, qui choisit de se suicider après avoir été reniée par sa famille. Soupçonné à tort d'avoir vendu les droits du film, Cissé est arrêté à Bamako, puis relâché après avoir convaincu le chef de l'État de lui venir en aide.

Baara, tourné en 1977, décrit la rencontre entre un manœuvre et un ingénieur dans le cadre d'une grève sous le régime autoritaire de Moussa Traoré. Ce film est couronné de nombreux prix en Afrique et en Europe. Cinq ans plus tard, il réalise *Finyé*, premier pan d'une trilogie que Cissé dédie aux combats et aux mythologies de l'Afrique. *Finyé* articule subtilement la vie traditionnelle aux sujets très contemporains tels que la contestation étudiante ou la sexualité des jeunes Maliens. Cissé dispose pour *Waati* (1995) d'une production plus importante qui lui permet de raconter le périple de Nandi, jeune fille noire d'Afrique du Sud traversant différents pays tels que la Côte d'Ivoire, le Mali et la Namibie. *Waati* se veut à la fois éloge de la connaissance, discours contre la drogue, apologie de l'engagement et défense de la transmission interethnique.

Cissé fonde en 1997 l'Union des créateurs et entrepreneurs du cinéma et de l'audiovisuel de l'Afrique de l'Ouest (UCECAO) « *pour que les films africains soient vus par les Africains.* »[3] Plus pessimiste aujourd'hui, Cissé considère que « *l'Afrique n'a pas saisi le cinéma au bond. Cela aurait pu l'aider pour son développement et au niveau des mentalités. C'est la même chose qui s'est produite avec l'arrivée de la télévision. Les images de nos chaînes sont irregardables.* »[4] Pendant cette période, il tourne trois portraits de cinéastes (Sembène Ousmane, Martin Scorsese et Jean-Jacques Annaud). Tourné en numérique, *Min yé…* a été présenté à Cannes en 2010 hors compétition. Les deux personnages principaux incarnent les contradictions d'une société malienne dans laquelle hommes et femmes se renvoient la balle entre polygamie et infidélités et dont la bourgeoisie accapare les pouvoirs et les richesses en toute bonne conscience.

Ainsi, jusqu'à sa réalisation la plus récente, le réalisateur malien poursuit ce qu'on pourrait nommer sa « mission » cinématographique qui s'est fixée pour but d'aider le continent africain à se forger un avenir pacifié tout en développant un point de vue à portée universelle.

1) Propos extraits d'un entretien avec Awa Toé, journaliste malienne, bonus du coffret Souleymane Cissé, Fox Pathé Europa.
2) Entretien de Souleymane Cissé avec Danièle Heymann, Le Monde des 29 et 30/11/1987.
3) Entretien réalisé dans le cadre du dossier « Le Vent », Lycéens au cinéma, CNC/ BIFI, Paris, 2002.
4) Entretien réalisé par Simon Duflo et Stratis Vouyoucas, Paris, avril 2010.

ACTEURS

La tribu de Cissé






« Il y a deux moments incroyables dans la fabrication de mes films, c'est celui de l'écriture et la période du casting. L'écriture, c'est l'aventure intérieure, mais le casting a toute son importance pour moi. Il m'arrive de faire six mois de recherche, voire un an pour trouver les bons acteurs. […] *J'ai une image intérieure de mes personnages, mais il me faut ensuite la trouver dans la réalité.* »[1] Après une première tentative peu concluante avec des acteurs de théâtre maliens, Souleymane Cissé a vite constaté qu'il ne partageait pas la même conception du jeu. Depuis, il préfère recruter ses comédiens parmi des débutants. Pour *Finyé*, il rencontre Fousseyni Sissoko, le premier rôle masculin (Bâ), après de longues nuits passées dans les boîtes de nuit. Il repère Issiaka Kane, qui joue le rôle de Nianankoro dans *Yeelen*, à la biennale artistique des jeunes du Mali où il est danseur de ballet. Pour trouver celle qui va jouer le rôle de la mère dans *Yeelen*, Cissé arpente son pays et rencontre Soumba Traore lorsqu'elle revient des champs. Dans un premier temps, elle refuse la proposition mais son mari parvient à la convaincre bien qu'elle craigne pour sa propre vie.
« *Comme ce sont des non professionnels, je parle beaucoup avec eux avant le tournage mais je ne les fais pas répéter car j'ai toujours peur de rater la bonne prise* », explique Souleymane Cissé. « *C'est parfois plus long que prévu, il m'arrive de faire jusqu'à dix prises pour un même plan.* »[2] La manière dont le réalisateur dirige ses acteurs est tout en retenue, ce qui donne à certaines scènes, par leur sobriété même, une grande beauté : ainsi, lors de la séparation ultime entre Nianankoro et Attou (séquence 39), le jeune homme lui remet sa tunique destinée à son fils. Cette séquence intervenant à la fin du film est d'autant plus bouleversante qu'elle s'opère sans aucun pathos (on imagine, pour l'avoir tant vu, ce qu'aurait donné une telle situation mise à la sauce de l'*Actors Studio*, regard chargé et voix vibrante, étreinte appuyée et musique mélodramatique). Ici, tout a lieu de manière très pudique : autre culture, autre direction d'acteurs, autre manière de faire passer les sentiments, à la fois ancienne mais du coup très moderne. Un tel parti-pris permet au spectateur contemporain, fatigué des effets appuyés d'un mode de jeu souvent trop explicite empêchant toute expérience personnelle de l'émotion, de retrouver, face à cette ultime séparation sobrement interprétée, une sorte d'innocence.

D'autres acteurs sont devenus des habitués des films de Cissé où ils font des apparitions plus ou moins importantes. C'est le cas d'Aoua Sangara qui joue le rôle d'Attou dans *Yeelen*, déjà présente pour un petit rôle dans *Finyé*. On citera également Oumou Diarra qui jouait dans *Den Muso* et incarne une des épouses dans *Finyé*. Balla Moussa Keïta, qui joue le rôle du chef peul dans *Yeelen*, est un fidèle du réalisateur avec qui il a tourné des rôles importants dans *Den Muso*, *Baara* et *Finyé*.
Mais l'acteur dont la présence hante littéralement le film est Ismaïla Sarr. De *Den Muso* à *Baara*, de *Finyé* à *Yeelen*, on a vu peu à peu s'étoffer sa silhouette de Falstaff africain. Pour *Yeelen*, Cissé lui propose de jouer le rôle du père, mais l'acteur meurt d'une crise cardiaque au bout de trois mois de tournage. Effondré, Cissé interrompt son travail et part à la recherche d'un nouvel acteur. C'est finalement Niamanto Sanogo, un chanteur de Komo que le réalisateur découvre après plusieurs mois de recherche, qui va jouer le rôle de Soma. Pour conserver la trace de son ami et acteur Ismaïla Sarr, Cissé décide de le « rebaptiser » oncle Bafing et garde au montage une séquence où il apparaît. C'est ce qui explique son surgissement impromptu dans le récit et sa disparition tout aussi inattendue (séquence 26). Le film fait deux autres allusions à l'oncle Bafing que Cissé a rajoutées après la mort de l'acteur pour redonner une relative cohérence à l'intrigue : il en est fait mention, au début (séquence 4), lorsqu'il apparaît dans le reflet de l'eau dans la calebasse, et lors de la cérémonie des initiés lorsque Soma fait allusion à sa disparition dont Nianankoro est tenu pour responsable (séquence 27). C'est également en souvenir de son comédien que Cissé a eu recours à la splendide complainte de Salif Keïta, célèbre chanteur malien, qui lui adresse un hommage posthume tandis que la silhouette corpulente d'Ismaïla Sarr disparaît au coucher du soleil.

1) *Souleymane Cissé*, réalisation Rithy Pahn, production Amip – La sept – INA, collection *Cinéma de notre temps*, 1991.
2) Entretien réalisé dans le cadre du dossier « Le Vent », Lycéens au cinéma, CNC/ BIFI, Paris, 2002.





Balla Moussa Keïta dans *Finye* – Fox Pathé Europa





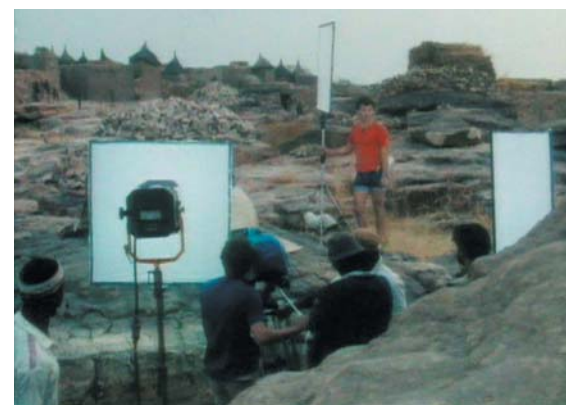
Ismaïla Sarr dans *Finye* – Fox Pathé Europa



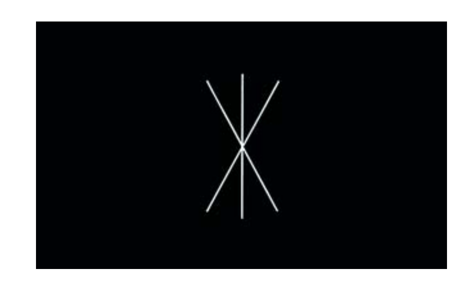
Ismaïla Sarr dans *Den Muso* – Fox Pathé Europa

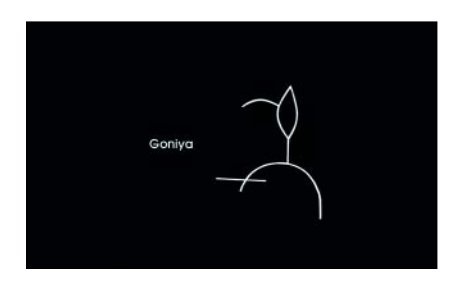
GENÈSE

« Ou je tourne le film, ou il me tue »

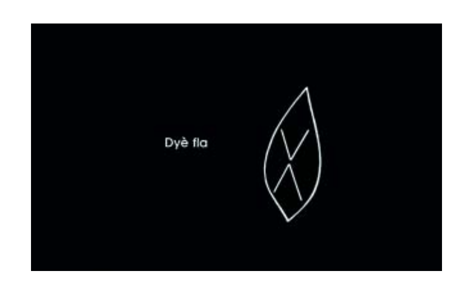


Tournage de *Yeelen*, extrait du film d'Étienne de Grammont, *A be munumunu*, production Étienne de Grammont/Les films Cissé.

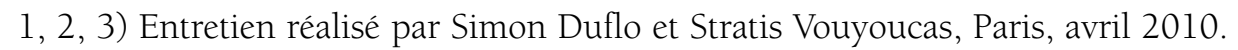








« *Après avoir* fait Finyé, *j'ai constaté que je m'étais laissé trop entraîné dans une dimension politique* [le film évoque notamment les émeutes des étudiants maliens réprimées par l'armée] », explique Souleymane Cissé. « *J'ai voulu chercher en profondeur, c'est ainsi que l'idée de* Yeelen *est arrivée. La question s'est alors posée d'adapter cette histoire au monde moderne pour qu'il puisse l'accepter, sans que cela ne devienne un film ethnographique ou un film touristique.* »[1] Il s'agit, à travers son scénario, de rendre la culture du passé accessible à la jeunesse malienne d'aujourd'hui. Le réalisateur choisit pour se faire de mettre en scène des pratiques bambaras secrètes issues de la religion ancestrale, le Komo, insérées dans une histoire imaginée par ses soins. Une fois le film terminé, le réalisateur a dû faire face à de virulentes critiques provenant de certains universitaires. « *Les gens ont dit qu'en dévoilant le secret du Komo, j'avais touché à un tabou.* [...] *Je pense qu'un secret doit être partagé par tous.* »[2]
Une fois le scénario développé, Cissé, producteur de ses propres films, part à la recherche de financements en s'appuyant sur ses soutiens fidèles : il obtient à nouveau l'aide de sa famille, ainsi que celle de l'association française *Atria*, créée en 1981 à l'initiative d'un groupe de techniciens français parmi lesquels Andrée Davanture, qui a monté les films de Cissé depuis *Den Muso*. Par ailleurs, Cissé obtient pour *Yeelen* le soutien du ministère des Affaires étrangères et du ministère de la Culture français. Il peut également profiter du soutien matériel du Burkina Faso et d'une aide en pellicule de la compagnie Fuji. Le réalisateur peut désormais envisager le tournage, même s'il doit s'adapter à une économie restreinte. « *Je pensais plutôt faire un film fantastique. Comme je n'en avais pas les moyens, j'ai dû faire une mise en scène plus concrète, plus à ma portée, mais j'aurais aimé aller au-delà avec plus de moyens.* »[3] Pour la lumière, il obtient des moyens techniques restreints qui ne lui permettent pas d'éclairer les plans larges comme il l'aurait souhaité. Les dialogues sont retravaillés avec l'aide du comédien jouant le rôle du roi peul, Balla Moussa Keïta, « *génie de la langue bambara* »[4] selon Cissé.
Après plus d'un an de recherche pour trouver les lieux de tournage et les comédiens (Cissé souhaite que les acteurs soient pour la plupart issus du territoire où il prévoit de filmer), les préparatifs débutent le 15 novembre 1984. Premier obstacle, les vents de sable (l'Harmattan) soufflent pendant plusieurs semaines, une durée assez exceptionnelle au Mali. Puis c'est la nourriture, transportée à l'équipe à huit cents kilomètres, qui est polluée par le gazole. « *Nous nous sommes retrouvés sans nourriture en plein milieu de la forêt.* »[5] Par ailleurs, Cissé, non satisfait de son chef-opérateur, décide d'en changer.
Après trois mois de travail, en mars 1985, l'acteur qui jouait le personnage principal, Ismaïla Sarr, meurt d'une crise cardiaque alors qu'un tiers du film est déjà tourné. Au-delà de la perte de son ami qui affecte le réalisateur, la quasi totalité des plans est inutilisable. Après plusieurs mois de recherche, Cissé trouve un nouvel acteur, Niamanto Sanogo, pour jouer le rôle de Soma. Il obtient également un complément de financement auprès du ministère français de la Culture (le film a coûté deux à trois fois plus cher que son budget initial).
Le tournage reprend en octobre 1985, pour s'interrompre à nouveau quelques semaines plus tard. Le nouveau directeur de la photo, Jean-Noël Ferragut, a attrapé un panaris et doit être évacué en urgence. Cissé décide alors, pour ne pas perdre trop de temps, de commencer le montage en France. Le gouvernement français accepte de payer les frais de laboratoire, le gouvernement malien l'aide à obtenir un prêt auprès des banques et une télévision allemande préachète le film. Le tournage recommence en 1986. Interrompu à nouveau par des vents de sable, il se poursuit dans l'Est du Mali et au Bénin. « *Des chefs Komo voulaient nous interdire de tourner car on n'avait pas demandé d'autorisation. Les vieux du village arrivaient avec tous les villageois, il fallait négocier à nouveau, parfois pendant une semaine…* »[6]
Confronté à des déboires comme il n'en n'avait jamais connu, Cissé se demande en cours de tournage s'il n'est pas victime d'une malédiction pour avoir, tel Djigui, rendu publics les secrets du Komo. Il en arrive à la conclusion suivante : « Ou je tourne le film, ou il me tue. »[7]


1, 2, 3) Entretien réalisé par Simon Duflo et Stratis Vouyoucas, Paris, avril 2010.
4, 5, 6) « Souleymane Cissé, les années lumière », Edouard Waintrop, *Libération*, 6 mars 1987.
7) Entretien avec Danièle Heymann, *Le Monde*, 29-30/11/1987.

Rappel

Avant le plan de soleil levant qui ouvre le film, plusieurs indications sont données au spectateur.
Quatre signes du Komo (les idéogrammes bambaras reproduits ci-contre), sont placés en exergue :

« *L'échauffement donne le feu et les deux mondes, la terre et le ciel, existent par la lumière.* »

Puis quatre cartons précisent le contexte culturel :

« *Le Komo est pour les Bambaras l'incarnation du savoir divin. Son enseignement est basé sur la connaissance des « signes », des temps et des mondes. Il embrasse tous les domaines de la vie et du savoir.*

Le Kôrê est la septième et la dernière société d'initiation bambara, il a pour symbole le vautour sacré « Mawla Duga », oiseau des grands espaces de la chasse, de la guerre, du savoir et de la mort. Son emblème est un cheval de bois, symbole de diligence de l'esprit humain, son sceptre, une planche ajourée appelée Korê « Kaman » ou Aile du Korê.

Le « Kolonkalanni » ou pilon magique, sert à retrouver ce qui est perdu, à découvrir et à châtier les brigands, les voleurs, les criminels, les traîtres et les parjures.

L'aile du Korê et le pilon magique sont en usage au Mali depuis des millénaires. »

CONTEXTE
Une société multiethnique







Une vingtaine d'ethnies vivent au Mali. Chacune d'entre elles possède une culture spécifique. Elles entretiennent entre elles de nombreux échanges (économiques, sociaux, rituels...). Le film s'intéresse aux plus importantes d'entres elles. En s'inscrivant dans la tradition du conte malien, Cissé évoque leurs relations, à la fois conflictuelles et d'interdépendance.
– **Les Bambaras**, dont fait partie Nianankoro, sont l'ethnie majoritaire, en particulier à l'Ouest du pays. Comme on le voit dans la séquence 7, ce sont essentiellement des cultivateurs, mais aussi des forgerons. C'est sous l'autorité de ces derniers, qui savent dominer le fer et le feu, que se place la société secrète du Komo, l'une des plus prestigieuses confréries d'initiation du Mali.
– **Les Peuls**, que Nianankoro rencontre au début de son exil, sont un peuple nomade : ils sont essentiellement éleveurs. S'ils ont besoin des outils et des armes forgés par les Bambaras, ces derniers les sollicitent pour leur lait ou le produit de leur élevage. Ils sont nombreux au centre du pays.
– **Les Dogons**, que Nianankoro rencontre à la fin de son voyage, occupent la falaise de Bandiagara, près de la frontière avec le nord du Burkina-Faso. Ils sont célèbres en occident pour leur cosmogonie complexe et pour avoir attiré l'attention des ethnologues (comme Marcel Griaule).
Nianankoro traverse donc le pays du sud-ouest vers le centre et le nord, en croisant certaines des ethnies les plus importantes. Sa mère dit qu'elle ira au Mandé consulter le griot Kouyaté. Or le Mandé, situé au sud-ouest, est justement la région mère du Mali, d'où s'est construit le grand empire Mandingue et d'où seraient originaires les Dogons, avant qu'ils ne quittent cette région pour fuir l'islamisation. La religion islamique, aujourd'hui majoritaire au Mali, est quant à elle totalement absente de *Yeelen*.
Ce sont donc bien les fondements même du Mali qui sont en question dans *Yeelen.*

La réconciliation

On pourra travailler avec les élèves sur la manière dont le film, qui semble intemporel et mythique, déploie plusieurs métaphores politiques et évoque l'histoire africaine. *Yeelen* propose en effet une forme de réconciliation nationale à travers la rencontre des principales ethnies du Mali : les Bambaras, les Peuls et les Dogons.
D'abord conflictuels, les rapports entre Nianankoro (Bambara) et le roi peul vont se normaliser : non seulement ils n'auront plus besoin d'interprète pour se comprendre, mais le roi va finir par donner sa jeune épouse à Nianankoro. Le couple ira ensuite au pays Dogon se purifier à la source du Bongo. De leur union naîtra un fils qui incarne la renaissance du Mali et peut-être du continent africain.
Car le film évoque aussi la disparition et la renaissance de la culture Bambara, la mort et la résurrection du Mali. À cet égard, les élèves pourront interpréter la prophétie de l'oncle aveugle : « *La menace qui plane sur les Bambaras frappera ton pays, mais elle épargnera ta famille. (….) Vos descendants subiront une profonde mutation, ils seront réduits en esclavage. (…) Ils en arriveront à dénigrer leur propre race et leur croyance. (…) Tout bouleversement est porteur d'espoir. Et ces désastres que j'ai vu constitueront un tremplin pour les Bambaras. Je vois aussi que notre pays sera l'objet de bien des convoitises. Je crois qu'on peut mourir sans cesser d'exister.* »
Soma et Nianankoro doivent mourir, mais ils sont porteurs d'un savoir qui leur survivra, comme l'Afrique survivra au colonialisme et à la traite négrière. Survie ou plutôt renaissance symbolisée à la fois par l'enfant et par les œufs d'autruche. Enfant à qui Attou transmet le vêtement de son père et l'aile du Korê. Sur le paysage réduit à un désert de sable après l'affrontement des deux hommes, il pourra refonder la nation, car s'il symbolise l'avenir, il est aussi porteur d'une culture ancestrale (débarrassée toutefois de sa dimension néfaste incarnée par Soma et son pilon magique qui choisit, lui, de s'autodétruire).
L'une des volontés de Cissé est en effet de préserver avec ce film, une culture menacée par l'oubli. Son projet est donc directement celui de Nianankoro : transmettre au plus grand nombre un savoir réservé originellement à une seule caste (ce qui lui a d'ailleurs été vivement reproché par certains maîtres du Komo). Une démarche simultanément conservatrice et progressiste : le progrès ne pouvant pour Cissé être envisagé sans ancrage dans la tradition.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Chapitre 1 : Le sacrifice
Préambule : le film présente quatre signes du Komo, puis le titre, avant d'expliquer la fonction symbolique de l'aile du Korê et du pilon magique.
1. (00:01:20) : Tandis que le soleil se lève, on voit un poulet vivant s'enflammer.
2. (00:01:54) : Un petit garçon accroche une petite chèvre blanche à la statue de Nialé, la grande sorcière, qui tient dans ses bras l'aile du Korê.
3. (00:02:53) : Soma enflamme à distance le pilon magique et un tronc d'arbre en demandant l'aide divine de Mari pour retrouver son fils et le tuer.
4. (00:04:50) : Nianankoro observe dans le reflet de l'eau son oncle Bafing et le visage de son père, menaçant. Sa mère l'implore de s'enfuir.
Chapitre 2 : L'exil de Nianankoro
5. (00:10:17) : Soma défonce la porte d'une case avec son pilon magique.
6. (00:10:48) : Nianankoro se sépare de sa mère après qu'elle lui a remis deux fétiches.
7. (00:11:49) : Soma entre dans un village.
8. (00:15:03) : Nianankoro croise un homme hyène hilare qui lui prédit une vie faste.
9. (00:16:36) : Pris pour un voleur de bétail, le jeune homme est fait prisonnier par des villageois peuls.
Chapitre 3 : Prisonnier
10. (00:20:08) : La mère de Nianankoro se purifie dans le fleuve et implore « la mère des mères » de sauver son fils et le pays.
11. (00:22:17) : Nianankoro, condamné à mort par les sages du village, riposte en faisant usage de ses pouvoirs.
Chapitre 4 : Par les abeilles et le feu
12. (00:25:05) : Un groupe de guerriers attaque le village. L'un d'eux bat un villageois au cours d'un duel. Le vaincu se suicide.
13. (00:28:12) : Le chef du village demande de l'aide à Nianankoro.
14. (00:31:36) : Nianankoro commence un rituel avec un tibia de cheval.
15. (00:32:19) : Les guerriers se figent brutalement.
16. (00:32:37) : Nianankoro libère les abeilles de leurs ruches.
17. (00:33:29) : Les combattants, pris de panique, s'enfuient.
18. (00:33:54) : Nianankoro fait un feu.
19. (00:34:01) : Les combattants sont encerclés par les flammes.
20. (00:35:10) : Un enfant vient annoncer la victoire aux bergers.
Chapitre 5 : La seconde faveur du roi
21. (00:35:24) : Le chef peul propose à Nianankoro de rester en lui promettant une femme et l'implore de guérir sa jeune épouse de la stérilité.
22. (00:37:26) : Le chef présente Attou à Nianankoro.
23. (00:38:47) : La nuit, Soma se restaure avec ses porteurs. À l'aube, il invoque Mari quand surgissent, en marchant à l'envers, un albinos et un chien rouge que Soma veut sacrifier.
24. (00:43:28) : Nianankoro donne à Attou un aliment magique qu'il ingurgite à son tour. Elle se dénude et sourit tandis qu'il est pris de spasmes.
Chapitre 6 : L'épouse répudiée
25. (00:45:16) : De retour au village, le jeune homme avoue au chef qu'il a eu une relation sexuelle avec Attou et demande à être exécuté. Ce dernier lui fait don de la jeune femme et d'un sabre avant de leur ordonner de partir.
Chapitre 7 : la promesse du roi
26. (00:52:23) : L'oncle paternel de Nianankoro, Bafing, accompagné des deux porteurs et du pilon magique, surgit dans le village peul et insulte le chef avant de l'immobiliser par ses pouvoirs magiques. Bafing s'éloigne au crépuscule.
Chapitre 8 : Le conseil
27. (00:57:13) : Un groupe d'initiés se réunit près de la statue de la grande sorcière. Soma obtient leur soutien pour retrouver son fils. Une fois la cérémonie terminée, l'aile réapparaît dans les bras de la statue.
Chapitre 9 : La source du Bongo
28. (01:07:43) : Nianankoro et Attou arrivent dans un village troglodyte. Le chef les autorise à aller se purifier à la source du Bongo.
29. (01:11:24) : Nianankoro et Attou se purifient tour à tour.
Chapitre 10 : L'aile et l'œil du Korê
30. (01:15:04) : Djigui, le frère aveugle de Soma, annonce au jeune couple qu'Attou est enceinte d'un fils. Il évoque ensuite la fonction centrale qu'occupe sa famille au sein du peuple Bambara et la malédiction qui pèse sur elle pour une raison qu'il ignore. Il explique ensuite comment il a perdu la vue et évoque le lien qui unit la vie et la mort.
31. (01:19:55) : Djigui remet à Nianankoro l'aile du Korê dans laquelle ce dernier place la pierre précieuse que sa mère lui avait remise.
Chapitre 11 : Au service du mal et de l'injustice
32. (01:22:14) : Soma approche, avec ses deux porteurs et le pilon.
33. (01:22:22) : Djigui prie puis indique à Nianankoro qu'il doit partir. Ce dernier fait ses adieux à Attou et s'en va avec l'aile du Korê. Attou part à sa poursuite.
34. (01:23:20) : Attou traverse un village en courant.
35. (01:23:28) : Nianankoro se prosterne devant un édifice.
36. (01:23:44) : Attou dépasse des femmes vêtues de noir.
37. (01:23:56) : Djigui prie.
38. (01:24:02) : Soma s'approche des lieux du combat.
39. (01:24:20) : Nianankoro avance d'un pas décidé quand surgit Attou qui tente de le retenir. Il lui fait don de son vêtement qu'il lui charge de remettre à son fils.
40. (01:25:07) : Soma s'avance sur un terrain plat en invoquant l'aide de Mari. Nianankoro arrive avec l'aile du Korê.
41. (01:25:33) : Attou se réfugie auprès de Djigui qui lui annonce l'imminence d'un grand malheur.
42. (01:25:49) : Soma et Nianankoro s'affrontent. Le pilon s'envole et vient se placer face à l'aile puis se défait de son fourreau. Nianankoro demande à son père de le reconnaître et de lui expliquer l'origine de sa haine à son égard. Ce dernier refuse de répondre. Le pilon se met alors à raconter pourquoi il retire désormais ses pouvoirs des mains de la famille Diarra.
43. (01:29:46) : On retrouve l'enfant qui amène à nouveau la chèvre devant la statue de la grande sorcière.
44. (01:30:17) : Nianankoro pleure tandis qu'une vache s'avance au ralenti. Se superpose au visage de Soma celui d'un éléphant et à celui de son fils se substitue quelques instants la face d'un lion. La lumière surgit du pilon tandis qu'on entend un son strident.
Chapitre 12 : Épilogue et générique de fin
44. - suite (début à 01:32:28) : La lumière jaillit de l'aile du Korê et aveugle Soma. Nianankoro s'agenouille et se frotte les yeux. L'image devient blanche tandis qu'on entend gronder un volcan.
45. (01:33:17) : Dans un paysage de montagnes d'où s'échappent des fumées, Attou se dirige vers l'aile du Korê. Deux mains d'enfant creusent dans le sable et découvrent deux grands œufs blancs. Le petit garçon se saisit de l'un d'eux qu'il remet à sa mère tandis que celle-ci lui transmet la tunique de son père. Elle prend l'œuf et va le déposer au pied de l'aile. Elle prend l'aile et la donne à son fils qui s'éloigne derrière la dune.
Générique. (01:38:09) : Rappel du titre et générique de fin écrit en Bambara.
Fin à 01:41:24.

N.B. Le découpage en chapitres correspond au chapitrage du DVD Fox Pathé Europa.

ANALYSE DU RÉCIT

Un temps initiatique et mythique





L'intrigue de *Yeelen*, inspirée du Komo, ne se prive pas d'inventer son récit propre. Il s'agit d'une quête, au sens où l'a définie A. J. Greimas à travers son modèle actantiel[1] : Nianankoro doit, pour accéder à l'âge adulte, se soumettre à une initiation qui en passe par des épreuves (marche, combats) et un apprentissage (de ses pouvoirs, de la sexualité). Il devra faire face à des opposants (Soma, Bafing, les Peuls) dont certains (le chef peul, Attou) viendront rejoindre le camp des adjuvants (la mère, Djigui). La quête mène au combat, et le combat aboutit à la création d'un monde nouveau. Nianankoro doit assumer une mission, celle de transmettre les pouvoirs que détient sa famille, pouvoirs qui renvoient à un système de croyance commun. Cette transmission transgénérationnelle s'opère à travers un objet symbolique – l'aile du Korê, oiseau des grands espaces, de la chasse, de la guerre, du savoir et de la mort – qui ne trouvera sa puissance qu'au bout d'un long parcours entre un destinateur (Djigui) et un destinataire (l'enfant), au prix du sacrifice de Nianankoro.
La quête destructrice de Soma, à la suite des remaniements scénaristiques liés à la mort d'Ismaïla Sarr, est justifiée par le fait que Nianankoro a fait disparaître son oncle Bafing. Dans le scénario initial, le jeune homme était accusé par son père d'avoir voulu fonder une secte mieux adaptée au monde contemporain (dans une posture assez proche de la geste de Cissé).

Un temps vertigineux

S'il est impossible de situer le récit de *Yeelen* à une époque précise, le récit s'inscrit dans une continuité reliée à des origines mythiques. On trouve les références précises à cette époque imaginaire dans les rites comme dans les pratiques quotidiennes traditionnelles. Ce qui n'empêche pas que certains personnages se comportent de manière parfois très actuelle (notamment Attou et Nianankoro), pas plus que cela ne prive Djigui de faire allusion à un avenir bien réel (la colonisation).
Cette sensation d'être pris dans une temporalité indiscernable va être accentuée par le recours systématique aux ellipses qui nous projettent du jour à la nuit, de l'aube au plein jour, nous privant de tout repère précis. L'impression est la même concernant les sautes dans l'espace. Ainsi le film jouxte dès ses premiers plans plusieurs points de vue dont deux dominent, celui de Nianankoro et celui de Soma, mais rien ne nous indique la distance précise qui les sépare. Lorsque nous retrouvons la mère de Nianankoro en train de se purifier dans le fleuve, il est à nouveau impossible de savoir si cette action se situe au même moment, dans un lieu proche ou éloigné de celui où nous avons laissé son fils prisonnier des Peuls. Seules des indications de paysage, pour l'un le désert, pour l'autre le fleuve, nous suggèrent qu'ils sont loin l'un de l'autre. Cela ne nous empêche pas de croire que les invocations de la mère, adressées à la déesse des eaux, jouent un rôle bénéfique dans la manière dont son fils va être tiré d'affaire dans la séquence suivante. Mais comme souvent dans les mythes, les liens de cause à effet ne sont jamais explicites. En cela, le montage cinématographique joue à plein tant il permet de suggérer leur efficience tout en conservant le mystère qui les entoure. Du mythe au cinéma, même si elle n'est pas du même ordre, il est toujours question de croyance et de forces invisibles.
On peut même considérer les incohérences du récit – l'apparition puis la disparition de l'oncle Bafing, ou encore le fait que le chef peul et Attou se mettent subitement à comprendre le Bambara – comme une caractéristique propre aux récits mythiques, contribuant paradoxalement à en renforcer le pouvoir de vérité.
À la fin du film, une dernière ellipse vient confirmer la nature mythique du temps narratif : quelle durée s'est-il passé entre la mort de Nianankoro et la séquence finale où l'on voit son fils déterrer les œufs ? Le temps pour le petit garçon de naître et de grandir de quelques années. Mais cela n'explique pas comment le paysage a été modifié comme après un cataclysme géologique qui s'étale habituellement sur des millions d'années. On pourrait ajouter que ce bouleversement tectonique peut être lu – les propos du cinéaste nous y invite[2] – comme une métaphore de la destruction du monde par la guerre et un mauvais usage de la science, introduisant ainsi au film une dimension de parabole actuelle à portée universelle.

1) A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F., 262 p.
2) « *C'est l'histoire de notre propre autodestruction par l'utilisation de la science* », explique le réalisateur à propos de la fin du film. « *Il arrivera un moment où il n'y aura plus de solutions* ». Entretien réalisé par Simon Duflo et Stratis Vouyoucas, Paris, avril 2010.

La séance

Pour préparer le travail en classe, on pourra demander aux élèves d'être attentifs à certains aspects du film pendant la projection.

– Peut-on dater le film ? À quelle époque se déroule-t-il ?

– *Yeelen* est-il un film réaliste ou un film fantastique ? Quelle est la part de l'un et la part de l'autre ?

– *Yeelen* est un film où la magie semble habiter le quotidien. Par quels moyens cinématographiques la magie est-elle montrée ? S'agit-il de procédés spectaculaires ?

– Si on la compare à celle d'un film hollywoodien, la fin de *Yeelen* semble inhabituelle. Selon vous, le film se finit-il bien ou mal ? Dans quelle mesure ?











GENRE

Un sacré mélange



Sous son apparente unité esthétique, *Yeelen* est un film hybride au regard de nos critères occidentaux contemporains. Il mêle en effet le mythique au social, le passé au présent, les dieux aux hommes, le peuple à l'intime. Son titre, *La Lumière*, en est l'emblème qui peut se décliner des deux façons, prosaïque et spirituelle. Quant au récit, il entrelace cinq genres : l'épique, le mythique, le politique, l'éthique et le psychanalytique.

L'épopée au-delà de la mort

La dimension épique apparaît dès les premières séquences : Nianankoro doit fuir son père, retrouver son oncle Djigui. L'enjeu – transmettre les valeurs ancestrales à la génération suivante – va se révéler au gré des péripéties de ce long voyage qui s'annonce plein de menaces. Les principaux personnages, hors du commun, disposent de pouvoirs surnaturels qui les rattachent à cette catégorie que le philosophe allemand G. W. F. Hegel nomme, dans *L'Esthétique*, les héros épiques. Tel Ulysse, Nianankoro va devoir voyager, franchir des obstacles, se faire des alliés, affronter des ennemis, utiliser ses pouvoirs, sa ruse et sa sagesse au nom d'une cause qui le dépasse. À peine s'est-il séparé de sa mère qu'il doit affronter la fatigue, la soif, la solitude et la mort. Son épopée en passe par l'initiation sexuelle et amoureuse, les rites de purification, la rencontre avec d'autres ethnies (les Peuls et les Dogons). Puis vient le temps de l'affrontement avec son père qui les mène tous deux à la mort. L'épopée se poursuit sans lui quand Attou et leur fils annoncent l'avènement d'un monde nouveau.

Le mythe remis à jour

L'épopée de Nianankoro se développe sous le sceau du mythe : après une succession de signes calligraphiques du Komo, le film s'ouvre sans crier gare par le sacrifice d'un poulet enflammé adressé à la divinité Mari, suivi de l'offrande d'une chèvre à la grande sorcière par celui qui s'avèrera être le fils de Nianankoro. Les rituels se succèdent (visions dans la calebasse, enterrement du tibia de cheval, purifications, réunion des initiés), les sacrifices s'enchaînent (le poulet, le chien rouge, l'albinos), les offrandes s'accumulent (la chèvre, la bière de mil). Cette intrigue à dimension magique s'exerce sous l'emprise du mythe fondateur des Bambaras qu'aucun personnage ne vient remettre fondamentalement en cause. Ainsi fonctionne le mythe, comme une croyance fédératrice parce qu'incontestable. Pour se faire, il s'appuie sur des rituels et des objets symboliques : pilon magique, aile du Korê, statue de la grande sorcière en témoignent. Ces objets auront l'occasion d'affirmer leurs puissants pouvoirs, directement reliés à une histoire mythique renvoyant aux origines et annonçant le futur. Cette loi régissant un temps mythique s'incarne à travers la figure du devin aveugle, Djigui, écho à Tirésias qu'on trouve dans l'antiquité grecque chez Homère et Sophocle, celui qui décrit le monde d'avant, sait prédire l'avenir mais ne peut l'empêcher. C'est du mythe également que surgit l'unique apparition de l'homme hyène pour prédire à Nianankoro un avenir faste. C'est toujours de son fait que le pilon magique s'agite, soumis à des forces contraires et qu'il se met soudain à voler, puis à parler au moment du duel pour rappeler la vérité de l'ordre du cosmos. La dimension cosmologique de *Yeelen*, met en jeu, à travers les images, les invocations et les rituels, les quatre éléments. Ainsi le père est rattaché au feu, la mère à l'eau et à la terre, le fils au vent, expression des puissances invisibles de la nature. Ce qui n'empêche pas ces espaces traversés par des forces magiques de contenir une dimension concrète, réelle, ordinaire (villages, forêts, brousse, montagnes, déserts). L'intrigue elle-même ne peut se comprendre, notamment dans son dénouement elliptique, que si l'on considère ce combat et ses conséquences à l'échelle du mythe, marquant une cassure historique dont la dimension ne peut se représenter tant elle est de l'ordre de l'inconcevable. C'est comme si le manque de moyens financiers avait paradoxalement servi Cissé pour représenter de manière encore plus juste, par l'ellipse, la toute puissance divine. Il s'agit, en épurant et en actualisant le récit mythique, de produire un nouveau syncrétisme, une réactualisation qui permettent de lui redonner vie et usage pour les générations futures dans un geste à portée universaliste. Ainsi le lieu





mythique de Bandiagara est-il montré par un lent panoramique sans pour autant qu'on ne mentionne explicitement la signification de cette falaise qui s'étend sur plus de 200 km du Mali au Burkina-Faso, laissant au spectateur le choix d'interpréter le sens lié à l'étrangeté du lieu et à son apparence originelle plutôt que de mentionner explicitement ses références à la culture Dogon et à celle des peuples troglodytes qui les ont précédés.

Abus de pouvoirs

Si *Yeelen* accorde plus de place que les autres films de Cissé au mythe, il n'en reste pas moins une réflexion politique sur le pouvoir et ses abus, celui du mâle et des castes dirigeantes qui, de générations en générations, usent et abusent de cette autorité à leur profit. C'est bien là l'argument mentionné par le pilon magique pour justifier sa décision de priver désormais la famille Diarra de ses services. Cette critique de l'exercice abusif du pouvoir fait écho à des situations politiques contemporaines dans de nombreux États africains, sans que le film n'omette pour autant d'évoquer les ravages commis par le colonialisme. A ce potentat s'oppose l'attitude de l'oncle Djigui qui, enfant, souhaitait faire partager les connaissances détenues par sa famille (dans une version précédente du scénario, il voulait réadapter le Komo au présent et au futur). Il le paye instantanément d'un terrible châtiment, la lumière de l'aile du Korê le rendant définitivement aveugle. Ainsi celui qui s'oppose à la Loi des anciens en paie lourdement le prix.

Des enfants et des femmes

Éthique, le film l'est dans sa manière de respecter les points de vue : si l'essentiel du récit est consacré à la logique de l'affrontement entre le père et le fils, il ne donne totalement raison ni à l'un, ni à l'autre et accorde une place non négligeable à la diversité des peuples, aux enfants (les bergers peuls ou ceux qui activent le feu de la forge sur la place du village, mais aussi celui qui prendra la relève, le fils de Nianankoro et d'Attou) ainsi qu'aux femmes. Ces dernières ne sont pas seulement, comme dans tout système patriarcal, celles qui agissent en retrait. Le film, comme beaucoup d'autres réalisations de Cissé, leur accorde une place qui ne se réduit pas au rôle de la victime ou de l'intrigante. Dans *Yeelen*, la femme est porteuse de la sagesse (la mère), initiant à l'amour et au sexe en s'initiant elle-même (Attou), prenant en charge les descendants après la fuite du père ou sa disparition, gagnant ainsi en autonomie (la mère, Attou). Elle est celle qui fait lien.

Pulsion de vie, pulsion de mort

La manière concrète avec laquelle Souleymane Cissé aborde la haine énigmatique de Soma envers son fils renvoie également, par sa dimension totalement irrationnelle, au champ de l'inconscient. Pour autant, toute tentative de décalque du complexe d'Œdipe tel que défini par la psychanalyse freudienne, notamment autour de la notion du meurtre symbolique du père, est ici inadéquate. Nianankoro ne souhaite pas l'affrontement avec son père, pas plus qu'il ne cherche à prendre sa place et à posséder inconsciemment sa mère. C'est plutôt le père qui se sent, sans raison, menacé par sa simple existence. En revanche, la signification du pilon magique comme objet phallique à dimension sexuelle et pulsionnelle est avérée, figure d'une virilité mal contrôlée et paranoïaque, contrastant avec celle, plus aérienne, sensuelle, immature et gracieuse, de l'aile du Korê, écho au corps élancé et dansant d'un Issiaka Kane accédant à l'âge d'homme.

En mêlant habilement les genres, *Yeelen* traite des questions de l'appartenance et de l'autonomie, de la transmission et de l'apprentissage en leur accordant, par cette approche multiple, une portée universelle.

Western

Contestée par Cissé, la référence au western semble pourtant flagrante. Si le « cinéma américain par excellence » est, contrairement à *Yeelen*, un genre industriel destiné au divertissement de masse, de nombreux points communs peuvent être mis à jour qui font de *Yeelen* une sorte de western africain.

Le western a toujours eu, dans la culture américaine, la fonction du mythe : il permet d'interpréter et de donner un sens au chaos de l'Histoire. Il donne des fondements à la société et explicite l'ordre actuel des choses. Le western interroge ainsi l'histoire américaine pour tenter de l'ordonner mythiquement en créant des oppositions qui se dépasseront dialectiquement : nature et culture, ordre et désordre, anarchie et loi, légende et histoire, etc.

Mais le western est aussi ce fond iconographique et mythique commun qui va permettre de faire valoir selon les époques ou les cinéastes des visions du monde très différentes : aventure, épopée, tragédie, révision historique, conte initiatique, etc.

À cet égard, il serait passionnant de mettre en regard *Yeelen* avec *Dead Man* de Jim Jarmusch : même rapport au temps à la fois contemplatif, elliptique et cyclique, même relation à une nature omniprésente et mystérieuse, mêmes allusions à une culture qui ne distingue pas la vie et la mort, le réel et l'au-delà, même fin paradoxale, à la fois tragique et optimiste.







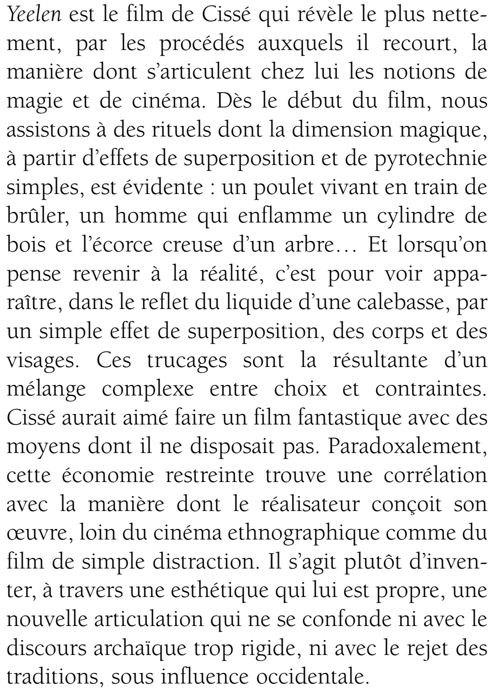




MISE EN SCÈNE

Magie, point de vue et cinéma





Yeelen est le film de Cissé qui révèle le plus nettement, par les procédés auxquels il recourt, la manière dont s'articulent chez lui les notions de magie et de cinéma. Dès le début du film, nous assistons à des rituels dont la dimension magique, à partir d'effets de superposition et de pyrotechnie simples, est évidente : un poulet vivant en train de brûler, un homme qui enflamme un cylindre de bois et l'écorce creuse d'un arbre… Et lorsqu'on pense revenir à la réalité, c'est pour voir apparaître, dans le reflet du liquide d'une calebasse, par un simple effet de superposition, des corps et des visages. Ces trucages sont la résultante d'un mélange complexe entre choix et contraintes. Cissé aurait aimé faire un film fantastique avec des moyens dont il ne disposait pas. Paradoxalement, cette économie restreinte trouve une corrélation avec la manière dont le réalisateur conçoit son œuvre, loin du cinéma ethnographique comme du film de simple distraction. Il s'agit plutôt d'inventer, à travers une esthétique qui lui est propre, une nouvelle articulation qui ne se confonde ni avec le discours archaïque trop rigide, ni avec le rejet des traditions, sous influence occidentale.

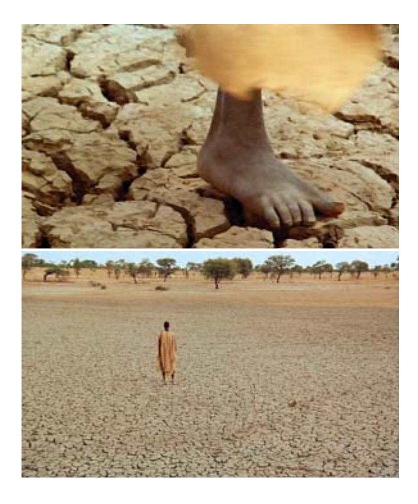
Tout au long du film, Souleymane Cissé va multiplier les effets de magie par des procédés d'une simplicité désarmante : le surgissement de la hyène dans l'arbre est obtenu en déguisant et maquillant un comédien de manière délibérément naïve. Plus tard, lorsque Nianankoro fait usage pour la première fois de ses pouvoirs magiques, c'est par la simple immobilisation d'un comédien que l'effet se donne à voir, en même temps que des flammes surgissent de l'épée d'un autre combattant. Lorsque le jeune homme va aider les villageois à combattre les assaillants, c'est le montage parallèle qui permettra au spectateur de faire le lien entre le rituel du tibia et ses effets à distance : immobilisation des guerriers, attaque des abeilles, encerclement par le feu. Là encore, les effets produits sont traités de manière simple et symbolique, les feux sont produits par des branchages entassés (sans autre justification), la présence des abeilles est signifiée par la présence des ruches et la bande-son.

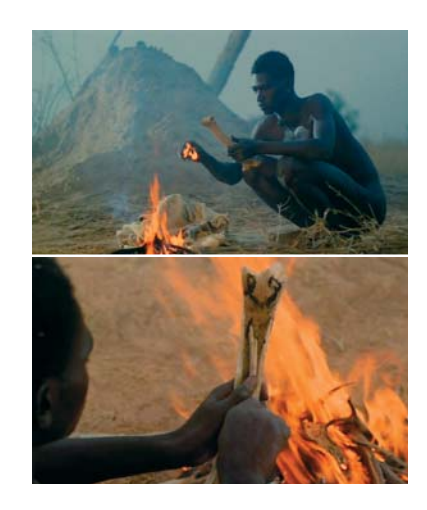
Lorsqu'on retrouve Soma invoquant les dieux, ce sont de simples ralentis et l'inversion de défilement des images qui produisent l'effet magique d'un chien ou d'un albinos marchant à reculons. Il s'agit ici d'évoquer un rituel – le sacrifice – que Cissé se refuse à filmer (à la différence de Jean Rouch dans *Les Maîtres fous*), exprimant à la fois sa crainte d'une incompréhension du spectateur face à la cruauté du geste, et sa désapprobation implicite, notamment concernant le harcèlement des albinos perpétré dans certains pays africains.

La séquence du duel final repose sur la même logique : fils invisibles, ralentis, travail en laboratoire pour obtenir une surexposition, fumigènes… Nous sommes, à la différence des effets réalistes et spectaculaires d'Hollywood, dans un mode de représentation qui rapproche le cinéma de Cissé de l'art naïf, et par là même, paradoxalement, le recouvre d'une dimension moderne (au sens de l'art brut et des primitivistes, mais aussi du cinéma contemporain minimaliste tel qu'on le trouve notamment chez Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini ou Abbas Kiarostami).

Une stylistique moderne et épurée

Chaque détail de la mise en scène est, chez Cissé, une manière d'affirmer son point de vue. Ainsi, le recours au travelling n'est jamais anecdotique : il s'agit toujours d'accompagner le trajet d'un personnage dès lors qu'il comporte un enjeu fort, réel et symbolique, comme lorsque les deux combattants se rendent sur les lieux du duel. Filmer le mouvement d'un corps en l'accompagnant, c'est en quelque sorte nous faire adhérer à l'énergie, à la volonté supposées qui l'habitent, mêlant immanence et transcendance. De la même manière, les trajets de la dernière séquence du film – l'enfant amenant l'œuf à Attou, sa mère posant l'œuf au pied de l'aile du Korê puis la rapportant à son fils - sont filmés en travelling pour donner à ce parcours sa dimension symbolique et ritualisée. Le panoramique renvoie à des parcours plus ordinaires de personnages ou à des découvertes de paysages, tandis que le zoom, utilisé uniquement





lors du duel, s'inscrit dans une logique de dramatisation et d'affrontement mythique.
Le découpage utilise quant à lui une figure récurrente, l'insert (gros plan), pour ouvrir une séquence. L'insert peut être destiné à créer un suspense en début de séquence (à qui appartiennent ses mains ?), voire même à égarer le spectateur pendant un temps (ainsi en est-il du lavage des pieds du chef peul, la nuit, qu'on peut croire un temps être le fait d'Attou lavant ceux de Nianankoro). Cet égarement n'a rien d'anecdotique. Il s'agit d'induire des effets de miroirs entre deux personnages pris dans un conflit d'egos (entre Nianankoro et le chef peul ; entre le fils et son père). Faire un insert est aussi un moyen, lorsqu'il s'accompagne d'une rupture d'axe, de donner au geste sa dimension magique : lorsque Nianankoro place la tige de bois à l'intérieur du tibia de cheval, le cadre est plus serré et rompt avec l'axe du plan large précédent, pour accentuer sa dimension symbolique dont le feu en arrière plan témoigne. Et le travelling filmant les pieds de Nianankoro foulant la terre craquelée est l'écho direct des incantations de son père aux dieux pour assécher le sol. Lui succède un plan large en plongée, le montrant isolé dans ce paysage hostile. Le découpage interne aux séquences est aussi l'occasion d'insister sur la multiplication des points de vue, qu'il s'agisse de la séquence des initiés dans la brousse, du duel final ou de la séparation de Nianankoro avec sa mère, suite de champs/contre-champs ponctués de regards appuyés et silencieux, expression d'une souffrance des personnages et d'une tragédie qui se noue sur un mode à la fois pluriel et solitaire.
Le dernier élément contribuant à produire cette dimension mythique donne son titre au film : c'est le travail sur la lumière, « *l'œil divin* », comme l'écrit Charles Tesson[1]. Le film se passe soit dans des ambiances d'aube ou de crépuscule, soit dans des lumières plus éclatantes, soit dans des plans de nuit éclairés avec des sources artificielles (lampes) ou naturelles (le feu). Cette lumière du début ou de la fin du jour sublime la réalité, rend les corps sensuels, les paysages lyriques. La lumière blanche, plus crue, est utilisée par Cissé lorsqu'il inscrit ses personnages dans des situations de souffrance (pendant la sécheresse ou lors du duel final). La nuit et le temps du mystère, des confidences et des révélations (celles de Djigui).
Cissé retourne en quelque sorte le handicap qui est le sien – le manque de moyens – pour en faire une force. Son cinéma devient, par l'entremise d'une mise en scène rigoureuse et inspirée, le lieu même ou la magie du mythe et celle du cinéma se confondent dans une recomposition, une réappropriation, une articulation entre passé et présent fondées sur une stylistique moderne épurée, en symbiose avec celle des rituels ancestraux.

1) « Genèse », Charles Tesson, *Cahiers du cinéma* n° 397, juin 1987, p.10.

Réalité de la magie

On pourra étudier avec les élèves ce qui relève du réalisme et ce qui relève du magique, puis leur demander par quels procédés s'établit la continuité entre ces deux univers.
Yeelen se fonde sur une esthétique réaliste : plans longs et descriptifs intégrant les personnages dans un espace homogène, décors et éclairages essentiellement naturels. À cela s'ajoute une observation des coutumes, des rituels (le conseil, seq. 27), des modes de vie et de travail (les forgerons, seq. 7) que l'on peut qualifier de documentaire.
Cette esthétique peut sembler paradoxale dans un conte initiatique fondé sur la mythologie Bambara et qui fait revivre une culture traditionnelle appuyée sur des rituels ancestraux où la magie est toujours présente (par exemple : chap. 4 et seq. 23).
Mais c'est la particularité de ce film d'ancrer la magie au cœur du réel sans rupture esthétique. Il s'agit en effet de décrire une culture qui ne distingue pas le monde matériel du monde spirituel, le monde réel du monde magique. La magie fait ici partie intégrante du réel.

Montrer la magie

On pourra ensuite comparer le traitement des manifestations magiques ou divines (voire malignes) dans des films à grand spectacle comme *Harry Potter* ou *L'Exorciste*, avec les apparitions magiques de *Yeelen*. À quoi servent les effets cinématographiques ostentatoires de ces films ? À contrario, à quoi sert la discrétion des effets dans *Yeelen* ?
Harry Potter ou *L'Exorciste* ne cherchent pas à faire croire à la magie, mais au contraire à creuser l'écart entre le monde réel et leur univers fictionnel, notamment pour satisfaire la soif de divertissement du spectateur. À l'inverse, *Yeelen* décrit un monde où la magie est l'élément constitutif d'une culture. Il s'insère ainsi dans les gestes du quotidien.
Une autre manière de faire intervenir l'extraordinaire serait à chercher chez Rossellini (les manifestations divines dans *Stromboli, Voyage en Italie*), chez Dreyer (le miracle dans *Ordet*) ou chez Pasolini (*L'Évangile selon Saint Matthieu*, *Théorème*). Toujours traité volontairement avec la plus grande simplicité, le sacré ne peut surgir chez eux qu'au cœur du monde matériel.



L'Exorciste – Warner



Théorème – Carlotta films



Duel au soleil

Souleymane Cissé n'aime pas qu'on compare la séquence du duel final de *Yeelen* à un western. N'oublions pas pour autant que ce genre constitue une bonne part des films que le jeune Cissé découvrit lors de ses premières expériences cinéphiliques à Bamako. N'occultons pas non plus le fait que le découpage des séquences d'action tel qu'il est pratiqué dans les films hollywoodiens a été inventé dans les années 1920 par des cinéastes de l'Union Soviétique tels que Lev Koulechov et Serguei M. Eisenstein, enseignants de la célèbre école de Moscou, le VGIK, où Cissé a appris quelques années plus tard l'art du montage. Par ailleurs, nul n'ignore que le western occupe pour ce jeune pays que sont les États-Unis la fonction de récit mythique fondateur, ce qui le rapproche de l'ambition de *Yeelen*. Enfin, le combat entre Soma et Nianankoro a un autre point commun avec le duel à l'aide de « six coups » : la fulgurance de l'affrontement qui s'opère à distance entre les deux antagonistes, bien différent des combats à l'épée ou au corps à corps qui contiennent leur propre dramaturgie, leur nécessaire durée (comme dans *Le Cid* d'Anthony Mann, le splendide duel à l'épée entre Rodrigue et le comte Lozano, père de Chimène). Cette particularité oblige le metteur en scène à pousser à son comble la dilatation de la situation qui le précède.

La séquence se divise en quatre étapes : l'approche, le défi, le temps suspendu et l'affrontement. Passant de l'une à l'autre, Cissé recourt à des effets de symétrie pour évoquer la réflexivité des personnages : même manière de filmer Attou à la poursuite de Nianankoro et le jeune guerrier traversant le village (plan large de face à la longue focale). Même travelling arrière avec panoramique (droite gauche pour l'un, gauche droite pour l'autre) pour filmer l'arrivée de Soma et de son fils sur le champ de bataille. Puis vient le temps du défi auquel on accède par un plan large, le premier depuis le début du film où l'on voit Soma et son fils dans le même cadre : Nianankoro s'avance avec son aile sur l'épaule puis Soma entre au premier plan ; deux plans plus tard, on trouve son symétrique, avec Nianankoro en amorce, de dos, et son père et les deux porteurs du pilon en arrière-plan de face. Autre symétrie à distance lorsque l'on voit le visage de Nianankoro en gros plan tandis qu'il demande à son père la raison pour laquelle il veut le tuer et quand on découvre celui de Soma lui indiquant qu'il n'aura la réponse qu'après sa mort. Symétrie encore dans la manière de produire les superpositions sur les visages, l'éléphant pour le père, le lion pour le fils, dont la symbolique se passe de commentaire. Symétrie toujours entre le travelling circulaire qui entoure Soma en se rapprochant, le désignant comme coupable tandis que le pilon l'accuse, et celui encerclant le corps de Nianankoro en se rapprochant de son visage pour indiquer qu'il porte lui aussi la responsabilité de la faute, dans la tradition des filiations mythiques et électives, telles qu'on les trouve dans la tragédie grecque et dans la vendetta. Le mouvement courbe de la caméra renvoie ici à la représentation du Cosmos qui encercle l'humain pour agir de manière invisible sur lui. Ces liens d'opposition et de complémentarité des deux adversaires vont être renforcés par leurs gestuelles similaires (marche, immobilité, aveuglement face à la lumière). On note également, dans la tradition classique du découpage, un resserrement progressif du cadre sur les visages qui s'accompagne d'un raccourcissement de la durée des plans, produisant un effet d'accélération créateur d'une tension dramatique croissante. La lumière blanche irradiant ce paysage désertique contribue à sa manière à cet effet de dramatisation.

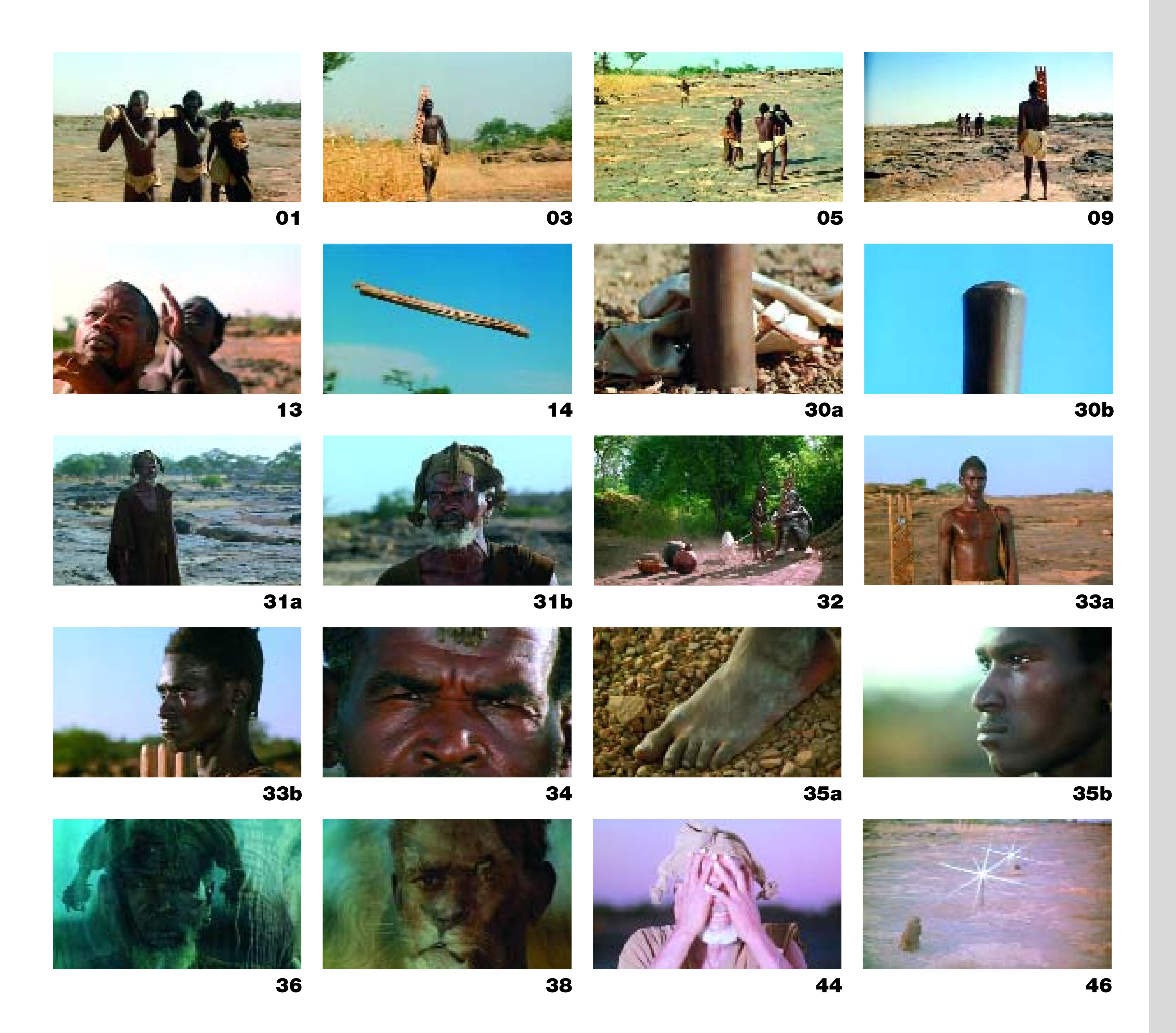
Les flux invisibles entre ciel et terre

Outre les effets explicites renvoyant à la magie (les superpositions, le pilon qui s'anime, vole et parle, l'apparition des deux vaches, la lumière qui surgit), Cissé recourt aux faux raccords pour renforcer la dimension surnaturelle de la situation. Ainsi on passe d'un gros plan de profil de Soma à un plan de face de Nianankoro. On pourra citer aussi la symétrie inversée entre le panoramique vertical de haut en bas lorsque le pilon se défait de son enveloppe et celui, de bas en haut, lorsqu'il commence à parler : le mouvement vertical indique le passage d'un flux invisible, comme lorsque la caméra, partant du pied et remontant au visage, filme le corps de Nianankoro. Ce flux relie le ciel et la terre symboliquement, et permet à la lumière de jaillir. Le son contribue à renforcer cette présence de pouvoirs surnaturels, notamment dans l'usage sobre que Cissé fait de la musique (voir page 15).

Le style de cette séquence nous rappelle sans cesse, par le recours précis aux règles cinématographiques (dilatation, travellings, découpage) et à leur remise en question (faux raccords, superpositions), que nous sommes pris (à la différence du western, cette fois) entre l'humain et le divin, dans un univers propre au film. Il nous apporte la confirmation que Cissé envisage cadres et mouvements de caméra d'une manière très maîtrisée, liée au sens implicite qu'il veut suggérer, au point de vue qu'il exprime. Il invente ainsi une esthétique à la fois classique par sa rigueur et moderne par son dépouillement, fondée sur l'économie de moyens, la transgression et l'épure, entre hommage aux grands maîtres et rébellion contre les conventions.







L’enfant et la sorcière

La séquence du duel est interrompue par l'un des plans les plus beaux et mystérieux de *Yeelen*, reprise du quatrième plan du film. Un long panoramique suit un petit garçon qui marche, tout nu. Il tire une chevrette blanche au bout d’une corde et va l’attacher à une statue assise dans une clairière. Dans les bras de la statue, que nous apprendrons plus tard à nommer (Nialé, la grande sorcière), se tient l’aile du Korê (mais nous ne le savons pas encore).
Le plan suivant détaille un cristal triangulaire incrusté sur l’aile du Korê puis se rapproche de la statue où nous découvrons un cristal similaire. Le visage de la statue est sali de poudre blanche et de coulées rouges qui évoquent des larmes de sang séché. Dans le plan suivant nous retrouvons un cristal fiché sur le pilon magique : du sang frais dégouline dessus. Celui d’un coq sacrifié. Nous devinons alors que la chèvre est une offrande et la statue une divinité. Qui est l’enfant, quelle est la raison de cette offrande ? Est-ce le fils de Nianankoro ? Dans ce cas, cette scène serait une projection dans le futur ? La statue invoquée par Soma, lors de la cérémonie du Komo, protège-t-elle à présent l’enfant, symbole de renouveau ? Pourquoi répéter ce plan ? Pour évoquer un temps cyclique ou un inéluctable avenir ? Aux sacrifices sanglants de Soma succèdera donc l’innocence fragile de l’enfant ?

Nianankoro et la hyène

Peu après son départ, Nianankoro fait une étrange rencontre (séq. 8). Un long panoramique nous permet de le découvrir marchant dans une savane en apparence déserte. Hors champ, venu d'un grand arbre, se fait entendre un rire tonitruant. Gros plan de l'arbre : personne. Plan rapproché sur Nianankoro. Plan large de l'arbre avec notre héros en amorce : nous voyons alors avec lui, apparu comme par magie, *entre les plans*, un être hybride moitié homme, moitié hyène, qui l'interpelle en riant. Il lui promet, prophétie littéralement sibylline, une vie faste et une fin pleine de lumière.
Le procédé d'apparition est d'une telle simplicité qu'il semble appartenir à l'enfance de l'art du cinéma (le champ contrechamp, loin de tout effet spécial spectaculaire). Il ancre pourtant, avec la force de l'évidence, l'apparition surnaturelle dans le réel.





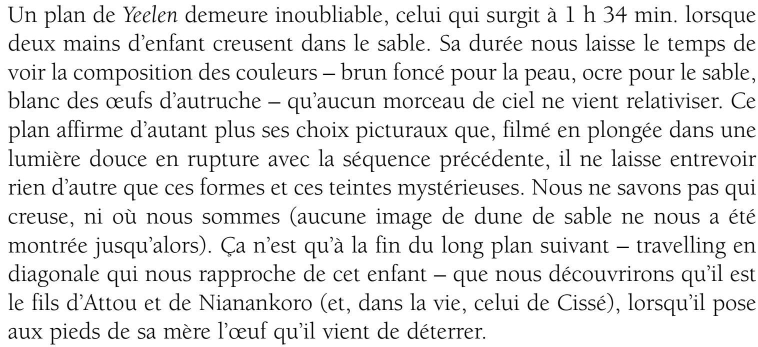




ANALYSE DE PLAN

Le nouveau monde





Un plan de *Yeelen* demeure inoubliable, celui qui surgit à 1 h 34 min. lorsque deux mains d'enfant creusent dans le sable. Sa durée nous laisse le temps de voir la composition des couleurs – brun foncé pour la peau, ocre pour le sable, blanc des œufs d'autruche – qu'aucun morceau de ciel ne vient relativiser. Ce plan affirme d'autant plus ses choix picturaux que, filmé en plongée dans une lumière douce en rupture avec la séquence précédente, il ne laisse entrevoir rien d'autre que ces formes et ces teintes mystérieuses. Nous ne savons pas qui creuse, ni où nous sommes (aucune image de dune de sable ne nous a été montrée jusqu'alors). Ça n'est qu'à la fin du long plan suivant – travelling en diagonale qui nous rapproche de cet enfant – que nous découvrirons qu'il est le fils d'Attou et de Nianankoro (et, dans la vie, celui de Cissé), lorsqu'il pose aux pieds de sa mère l'œuf qu'il vient de déterrer.
Ce plan des mains qui creusent prend d'autant plus de force symbolique qu'au moment de sa découverte nous ne pouvons identifier ni le sujet, ni le lieu, ni même l'action qui demeure en grande partie énigmatique. Ça n'est que lorsqu'Attou déposera l'œuf aux pieds de l'aile du Korê qu'elle va ensuite déterrer et offrir à son fils que nous comprendrons que cet œuf agit comme offrande sans que le destinataire ne soit clairement désigné (le père du jeune garçon ou les dieux à qui on emprunte l'aile du Korê). Et pourtant ce plan fascine, par sa valeur signifiante intrinsèque et universelle. Tentons-en l'analyse : deux mains creusent avec douceur dans le sable, déterrant l'un après l'autre deux gros œufs blancs. Ils sont situés l'un à côté de l'autre, posés verticalement, tels deux seins que les deux mains font émerger du sol. Une fois dégagés, l'enfant se saisit de l'un deux, désormais situé dans un creux qu'il a réalisé pour les faire apparaître, comme un ventre dont on extrairait l'ovule fécondé. On trouve dans ce geste de l'enfant une double dimension : sensuelle, lorsqu'il dégage ses deux ovules géants qu'il caresse pour en enlever le sable ; maternel, donnant à ce sable une dimension nourricière et reproductrice. C'est donc à la fois la Terre-femme et la Terre-mère qui sont ici célébrées dans un plan qui ne renvoie explicitement à aucun culte, mais que chacun peut reconnaître dans sa portée sensuelle et symbolique.

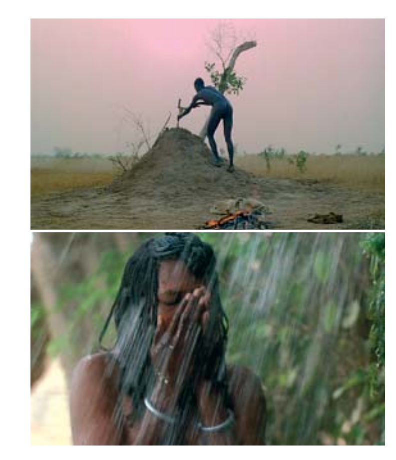
Un peu plus tard, nous verrons Attou offrir cet œuf en échange de l'aile. Il devient donc offrande. Mais d'où sort cette offrande ? Nul ne peut le dire, mais l'enfant, ou plutôt ses mains, le savent qui déterrent sans hésiter ces deux œufs jusque là invisibles. Ainsi avons-nous l'indication que par-delà la mort, un pouvoir magique s'est transmis de Nianankoro à son fils, fondé sur le respect, celui de l'offrande, qui inscrit leur histoire commune dans un récit collectif et mythique.
On trouve un écho, dans les études consacrées aux mythes des Bambaras, à ce plan des deux œufs. On y apprend que dans le mythe de la création du Monde, le dieu créateur, Koni, qui va se subdiviser par la suite en plusieurs entités, crée « *l'œuf du monde* », espace délimité dans le cosmos choisi pour y créer la terre dont seront issus les humains, ces « *personnes* [qui] *sortiront de* [son] *propre ventre* »[1]. Les figures féminines seront elles-mêmes subdivisées en deux, la forme gémellaire opposant l'une, symbole de la lumière, de la pureté et de la vie, à l'autre symbolisant les ténèbres, l'impureté et la mort. Sans pour autant prétendre évoquer précisément ici le mythe de la création et de l'organisation du monde tel qu'il a pu être observé et analysé dans les civilisations Bambaras, on y trouve néanmoins un début d'explication à la conclusion du film, et notamment à ce plan. Ce à quoi nous assistons, c'est à la création du monde, celle qui succède aux affrontements des personnages mythiques, des dieux et des demi-dieux, et ce fils est donc le premier des hommes, celui qui, choisissant l'œuf de la Lumière, va ainsi créer un monde nouveau auquel nous appartenons. Et cette naissance ne peut se faire qu'en dépassant les conflits de générations, hors de toute filiation explicite. L'œuf, à ce titre, représente un mode de reproduction qui n'en passe pas par le père et la mère mais en revient au mythe originel de la terre féconde qui donne vie à l'humain. Le film suivant, *Waati*, reprendra l'histoire là où *Yeelen* l'abandonne, en Namibie où l'on a découvert les plus anciennes traces d'humains à ce jour.

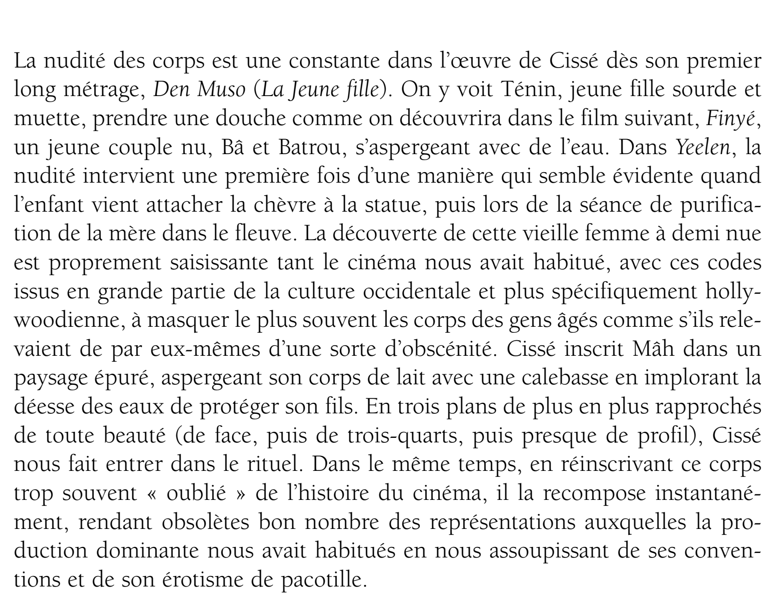
1) Solange de Ganay, « Notes sur la théodicée bambara », *Revue de l'histoire des religions,* Paris, 1949, vol. 135.

FIGURE

À fleur de peau







La nudité des corps est une constante dans l'œuvre de Cissé dès son premier long métrage, *Den Muso* (*La Jeune fille*). On y voit Ténin, jeune fille sourde et muette, prendre une douche comme on découvrira dans le film suivant, *Finyé*, un jeune couple nu, Bâ et Batrou, s'aspergeant avec de l'eau. Dans *Yeelen*, la nudité intervient une première fois d'une manière qui semble évidente quand l'enfant vient attacher la chèvre à la statue, puis lors de la séance de purification de la mère dans le fleuve. La découverte de cette vieille femme à demi nue est proprement saisissante tant le cinéma nous avait habitué, avec ces codes issus en grande partie de la culture occidentale et plus spécifiquement hollywoodienne, à masquer le plus souvent les corps des gens âgés comme s'ils relevaient de par eux-mêmes d'une sorte d'obscénité. Cissé inscrit Mâh dans un paysage épuré, aspergeant son corps de lait avec une calebasse en implorant la déesse des eaux de protéger son fils. En trois plans de plus en plus rapprochés de toute beauté (de face, puis de trois-quarts, puis presque de profil), Cissé nous fait entrer dans le rituel. Dans le même temps, en réinscrivant ce corps trop souvent « oublié » de l'histoire du cinéma, il la recompose instantanément, rendant obsolètes bon nombre des représentations auxquelles la production dominante nous avait habitués en nous assoupissant de ses conventions et de son érotisme de pacotille.
La troisième confrontation du spectateur à la nudité intervient à nouveau de manière ritualisée lorsque Nianankoro prépare le tibia de cheval afin de mettre en déroute les attaquants du village. Là encore, montrée dans une lumière diffuse qui l'inscrit naturellement dans ce paysage dépouillé, la nudité se donne à voir à tout son naturel, celui de la situation mais aussi du jeu de l'acteur, ou pourrait-on dire plutôt, de son absence de jeu par rapport à cette nudité montrée sans afféterie, exprimant le rapport intime et charnel de l'être au divin.
La quatrième mise en scène de la nudité intervient lorsque Nianankoro, à la demande du chef peul, tente de guérir Attou de sa stérilité. On découvre le jeune homme nu donnant à la jeune femme une substance qu'il ingère à son tour. La femme alors se dévêtit et l'homme est pris de spasmes. Dans le plan suivant, on voit le visage d'Attou, radieuse. La manière même dont la scène est découpée, hors de toute linéarité et de raccords d'axe de caméra, induit qu'il s'agit à nouveau d'un rituel (écho au plan de visage de Nianankoro pris de spasmes avec l'arrière-plan flou pour mieux l'isoler du monde). Quant à sa signification, vu le sourire d'Attou, il pourrait s'agir, tout autant que de stérilité, de frigidité guérie par la cure, articulant ainsi le domaine du sacré au plaisir érotique.
La cinquième apparition de corps nus intervient lors de la purification, par Nianankoro puis par Attou, dans la source de Bongo issue, selon les dires de l'homme à la pipe, de la nuit des temps. À nouveau, les corps sont montrés simplement, l'un après l'autre, dans une gestuelle naturelle qui convient à la simplicité du rituel.
En comparant ces mises en scène de *Yeelen*, récit à portée explicitement mythique, avec ceux de ses films précédents, tous deux ancrés dans une réalité contemporaine, on remarque que Cissé ne fait aucune distinction entre la nudité inhérente au rituel ancestral et rural et celle de l'ordinaire montrée dans *Den Muso*, pas plus qu'il ne distingue cette mise en scène de celle, splendide, autour d'un jeu sensuel et innocent des deux jeunes citadins amoureux de *Finyé*. Chez Cissé, le sacré et le profane ne sont pas séparés, pas plus que le passé mythique et le présent réel. Tous ces corps sont filmés de manière pudique et sensuelle, mêlant sentiments profonds, plaisir innocent et croyances religieuses.
Filmer la nudité est aussi pour Cissé l'occasion de filmer la peau, celle des noirs, souvent mal éclairée par un cinéma occidental incapable d'en saisir les nuances. C'est ici le croisement de questions technique et esthétique qui se joue : filmer des peaux sombres est pour Cissé une façon d'en révéler la diversité, les nuances, les couleurs. De celle de Soma à celle du chef peul, de celle de Nianankoro à celle d'Attou, le film nous présente une gamme subtile de peaux brunes obtenue par un travail précis sur la lumière, tant au moment de la prise de vue que lors du développement et de l'étalonnage des copies, éloge d'une diversité trop souvent ignorée par le cinéma.

La naissance de l'amour

Ici, la nudité semble un état naturel. Elle ne suscite pas le désir. Pourtant, au moins dans la séquence de la guérison d'Attou, le rapport de la nudité au désir semble évident.
Alors que la nudité est montrée sans tabou, l'acte sexuel est ici métaphorisé de manière complexe et pudique : Attou se déshabille, Nianankoro assis à ses côtés détourne la tête. La caméra se rapproche lentement de son visage frémissant. Attou, dans un faux raccord (elle n'est plus de profil mais de face, les cheveux relevés), sourit à Nianankoro, sur fond de ciel surexposé.
C'est dans la scène suivante que se révèle la métaphore : Nianankoro annonce au roi peul qu'il a couché avec sa jeune femme. Nous comprenons alors que la scène de guérison était aussi et surtout une scène d'amour. La magie, relayée par le cinéma, a opéré à double titre.





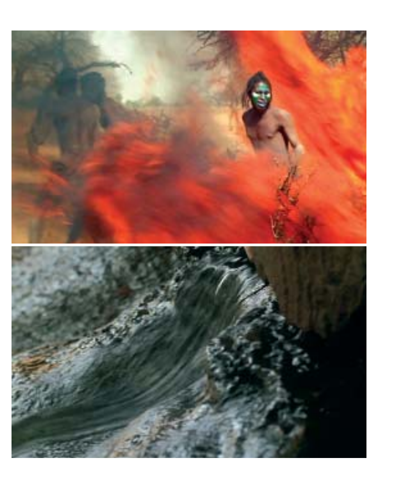


La musique

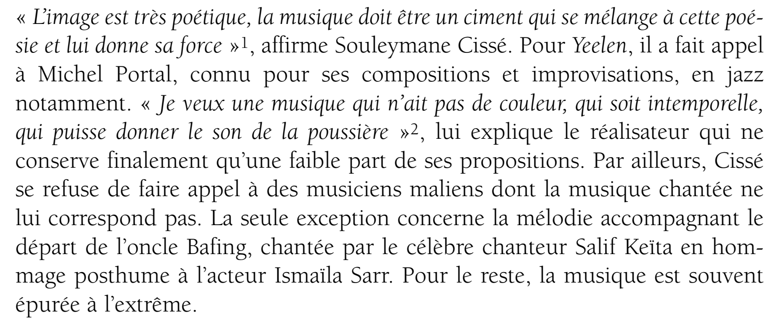
Après la séance, on demandera aux élèves leurs impressions sur la bande-son du film. On pourra écouter le début du film les yeux fermés pour mieux percevoir la manière dont les différents éléments de la bande sonore du film (sons d'ambiance, bruits, voix, musique) créent une atmosphère particulière, entre réalisme et mystère.
On s'arrêtera ensuite sur la musique. Évoque-t-elle l'Afrique ? Il serait intéressant de recueillir les avis des élèves puis de leur faire remarquer qu'elle a été composée par un musicien virtuose, Michel Portal, à la fois saxophoniste de jazz et clarinettiste classique. Cette virtuosité et cet éclectisme s'affichent-ils ? On sera attentif à la modestie du travail musical qui reste en retrait et toute au service du film, sans ostentation.
La séquence du duel final montre à quel point la bande sonore du film est composite, différents types de musiques et de bruits se confondant, tout en laissant une place essentielle à la voix, mais aussi au silence.

POINT TECHNIQUE

Une musique cosmique







« *L'image est très poétique, la musique doit être un ciment qui se mélange à cette poésie et lui donne sa force* »[1], affirme Souleymane Cissé. Pour *Yeelen*, il a fait appel à Michel Portal, connu pour ses compositions et improvisations, en jazz notamment. « *Je veux une musique qui n'ait pas de couleur, qui soit intemporelle, qui puisse donner le son de la poussière* »[2], lui explique le réalisateur qui ne conserve finalement qu'une faible part de ses propositions. Par ailleurs, Cissé se refuse de faire appel à des musiciens maliens dont la musique chantée ne lui correspond pas. La seule exception concerne la mélodie accompagnant le départ de l'oncle Bafing, chantée par le célèbre chanteur Salif Keïta en hommage posthume à l'acteur Ismaïla Sarr. Pour le reste, la musique est souvent épurée à l'extrême.
Après une brève ouverture constituée de cloches, grelots et cymbales, un thème central se fait entendre, mixé avec un cri d'oiseau. Il est constitué d'une musique en nappe, rappelant des sons de flûtes, ponctuée de légères percussions à la basse électrique. Symbolisant l'amorce d'une nouvelle ère, il revient trois fois, lorsque Nianankoro découvre l'usage de ses pouvoirs, lors de l'affrontement final et pendant le générique de fin. D'autres formes musicales interviennent de manière plus discrète, sous forme de présages menaçants. On entend une mélodie à peine audible quand Nianankoro découvre ses visions dans le reflet de l'eau. Plus tard, des cordes frappées accompagnées d'une basse dramatisent le moment qui précède l'affrontement entre Nianankoro et les villageois, puis avec les guerriers. Des sons cristallins soutenus par des cordes et une basse légèrement frappée leur succèdent, annonçant le retour du thème central. Lors de l'arrivée du jeune couple en pays Dogon, on entend des percussions et des cordes jouées sur des instruments traditionnels, simple ponctuation devant l'étrangeté magique du lieu et sa dimension ancestrale.
Le film se termine avec le retour au thème principal qui reprend lorsque Djigui fait ses révélations. Il laisse ensuite la place à des percussions, symboles d'une marche décisive, lorsqu'Attou part rejoindre Nianankoro une dernière fois. Puis le thème central va aller croissant, s'accompagnant de déflagrations et de sonorités métalliques lorsque le pilon s'envole. Après l'ultime dialogue entre père et fils, des sons de cloches et de grelots tintent lorsque les vaches surgissent. Lancé par un cri d'oiseau qui annonce le dénouement du duel, un son de vent croît, auquel s'adjoint une sonorité plus stridente et un sifflement aigu qui s'imposent lors de l'éblouissement des antagonistes et du spectateur, bientôt accompagnés d'une puissante déflagration, sommet dramatique sonore évoquant le chaos auquel se substitue un sifflement qui à son tour décroît.
Des percussions ponctuées de coups de cymbales accompagnent les trajets de l'enfant et de sa mère dans le sable pour mieux ritualiser leurs parcours. Le futur est en marche, une nouvelle ère commence, ainsi se clôt le récit qui reprend le thème ancien initial et le développe pendant le générique.
Cissé invente son propre point d'équilibre entre tradition et modernité, mixant sonorités d'instruments traditionnels (percussions, cordes) et sons plus contemporains (synthétiseurs, basse électrique). L'usage qu'il fait de la mélodie reste extrêmement sobre, chargée de dramatiser discrètement certains moments (percussions) et d'évoquer la puissance de forces invisibles (thème principal). Ainsi se refuse-t-il à dramatiser musicalement la séquence de séparation de Nianankoro avec sa mère puis avec Attou, ou celles des combats individuels et collectifs dans le village peul, tant ils ne relèvent pas, comme c'est le cas pour le duel final, d'une dimension mythique.
Cette musique s'articule subtilement avec des sons d'ambiance rappelant les pouvoirs des éléments cosmiques : vent, piaillements d'oiseaux, son du feu et craquement du bois, eau jaillissant de la source du Bongo ou lait coulant sur le corps de la mère. *Yeelen* accorde également une grande importance aux timbres des voix qui énoncent des discours très ritualisés (les saluts, les palabres, les invocations etc.), dotés de leurs rythmiques et de leurs sonorités propres. Ce phénomène est particulièrement perceptible chez Soma, interprété par Niamanto Sanogo, griot à la voix gutturale. Sa voix agressive s'oppose au phrasé doux et hésitant de son fils (Issiaka Kane) et à celle, d'une infinie douceur et d'une mélancolie retenue, de Mâh, la mère de Nianankoro (Soumba Traore).

1) Entretien réalisé par Simon Duflo et Stratis Vouyoucas, Paris, avril 2010.
2) idem

PANORAMA

Le cinéma africain, d'une crise l'autre



Borom Sarret – les Films Doomireew


Touki Bouki – Cinégrit


La Vie sur terre – La Sept-Arte, Haut et court

Si l'on dresse à grands traits un panorama du cinéma africain, on bute d'emblée sur un problème de délimitation : comment en fixer les frontières ? Quels genres faut-il privilégier ? En se limitant au cinéma d'Afrique noire francophone, on peut en esquisser quelques lignes de force.

Une relève difficile

Le cinéma a connu une naissance tardive sur le continent africain, et un développement en dents de scie. Quelques grands noms de cinéastes ont réussi à s'imposer depuis la réalisation du premier film du Sénégalais Sembène Ousmane, *Borom Sarret* (1963), tels que le Sénégalais Djibril Diop Mambety, auteur du célèbre *Touki Bouki* (1973) et Souleymane Cissé. Dans la génération suivante, citons le Mauritanien Abderrahmane Sissako, réalisateur de *La Vie sur terre* (1998) et les Burkinabès Gaston Kaboré, auteur de *Zan Boko* (1988), et Idrissa Ouedraogo, qui a réalisé *Yaaba* (1989). La génération de Ousmane et Cissé a été formée à l'école de Moscou, le VGIK, conséquence des accords entre l'Union soviétique et certains pays africains en pleine Guerre Froide. La génération suivante a alterné entre Moscou et Paris (à l'IDHEC notamment).

Des formations africaines émergentes

Le Burkina-Faso a vu apparaître sa première école de cinéma, l'INAFEC, en 1976. L'Institut Supérieur de l'Image et du Son (Isis) a pris la relève, formant près de deux cents professionnels. Au Bénin, on compte trois écoles d'audiovisuel. Au Sénégal, le Média Centre dispose d'un département de production d'images. Il existe également des écoles anglophones en Afrique du Sud (AFDA) et au Ghana (Nafti). Au Mali, l'Union des créateurs et entrepreneurs du cinéma et de l'audiovisuel de l'Afrique de l'Ouest (UCECAO) envisage d'utiliser son futur siège comme lieu de formation.

La coopération française

Le cinéma d'Afrique francophone a bénéficié dans les années 1980 d'une aide importante de la France, qui s'est réduite depuis une quinzaine d'années. Demeure un Fonds de solidarité prioritaire de 8,5 millions d'euros (formation professionnelle, aides aux projets et à l'émergence de producteurs locaux, soutien à la distribution et à la reconquête du public). Par ailleurs, un million d'euros est attribué chaque année au soutien d'une douzaine de longs métrages grâce à la participation de l'Organisation internationale de la francophonie (OIF). Le développement du numérique et de la vidéo à la demande (VOD) constitue de nouvelles pistes pour l'avenir.

Le rôle des festivals

Les Journées cinématographiques de Carthage (JCC), fondées en Tunisie en 1966, ont joué un rôle majeur dans l'émergence de ce cinéma. Tous les grands cinéastes du continent africain et de la Méditerranée y ont été primés, Sembène Ousmane, Souleymane Cissé, l'Égyptien Youssef Chahine et tant d'autres. Le Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (le FESPACO), fondé en 1987, joue désormais à jeu égal. Il a lieu une fois tous les deux ans, en alternance avec Carthage. Tous deux s'appuient sur une forte participation populaire.

Les tentatives chaotiques d'organiser la production

La Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI), a été fondée en 1970 et soutenue par le président burkinabè Thomas Sankara, grand défenseur du cinéma africain assassiné en 1987. Cette organisation enchaine crises et refondations, entrant parfois en rivalité avec l'UCECAO autour d'un même but : donner son autonomie au cinéma africain.

Un déplacement du centre de gravité

Le problème demeure concernant la raréfaction des lieux de projection et leur vétusté - il ne reste par exemple qu'une salle active à Bamako. L'organisation d'une diffusion cohérente bute également sur l'impossibilité d'organiser une gestion saine permettant de faire remonter les recettes aux distributeurs, aux producteurs et aux auteurs.
Les productions télévisuelles offrent pour l'instant un débouché d'une qualité assez médiocre, comme en témoigne le développement fulgurant des *Home videos* nigérianes, fictions tournées à la va vite et diffusées sur cassettes et DVD à raison de 650 par an.
Depuis quelques années, l'Afrique du Sud accueille de nombreuses productions internationales et devient le lieu principal de la production anglophone (Angola, Mozambique, Nigeria). La création d'un bureau exécutif de la FEPACI à Johannesburg témoigne d'un recentrage vers les pays de langue anglaise qui, s'il se confirmait, pourrait avoir des incidences esthétiques, tant les pays anglophones subissent plus directement l'influence des standards des productions internationales.

PISTES DE TRAVAIL







1. À qui s'adresse *Yeelen* ?

« C'est un film intemporel. Mais il peut concerner aujourd'hui les Maliens. Si tu regardes le film du début à la fin, le fond de ce film, c'est de révéler la conscience d'une autre manière, une nouvelle vision du Mali ou même de l'Afrique. Pour que les jeunes puissent avoir confiance. Dire que l'homme est le capital, c'est lui qui peut apporter tout, mais ce capital a une base : c'est sa culture. S'il n'a pas cette culture sur laquelle il se base, il perd tout. (…) Le film ne nous interpelle pas seulement en tant qu'Africains, mais en tant qu'êtres humains. »[1]
Ces propos de Souleymane Cissé contrastent avec ceux des premiers lecteurs du scénario de *Yeelen*, qui y voyaient un projet de film touristique. Qu'en pensent les élèves ? Selon eux, à quel public ce film s'adresse-t-il ? Que raconte-t-il aux Africains, aux Occidentaux ?

Les propos de Cissé montrent que *Yeelen* dépasse largement le cadre d'un film touristique ou ethnographique pour s'assigner plusieurs objectifs. On pourra étudier avec les élèves ce qui dans le film relève d'objectifs spécifiquement maliens et/ou africains (transmettre le Komo et la culture malienne ; s'affranchir de ses préjugés ethniques ou claniques ; donner confiance à la jeunesse ; reconstruire la société sur des bases nouvelles en puisant dans la tradition…), de ce qui touche à l'universel (la question du pouvoir ; la transmission du savoir ; le conflit père/fils...). Le succès de *Yeelen* à sa sortie, aussi bien au Mali qu'en Occident, semble montrer que le film a bien interpellé des publics très différents. Les élèves pourront témoigner de ce que *Yeelen* leur dit encore aujourd'hui.

1) Entretien réalisé par Simon Duflo et Stratis Vouyoucas, Paris, avril 2010.



2. Faire parler les objets

Dans le monde de *Yeelen*, comme dans la culture africaine traditionnelle, les objets usuels, comme les éléments naturels ou les gestes du quotidien ont une portée symbolique qui dépasse leur aspect matériel ou pratique. Peut-on repérer cette double fonction des objets ?

Voici quelques exemples :
- le pilon, objet usuel par excellence, se pare de pouvoirs magiques entre les mains de Soma.
- se laver à la source revêt une portée purificatrice.
- les œufs d'autruche ont valeur d'offrande et une fonction symbolique de transmission.



3. Femme et famille

Quelle est la place de la femme dans le film ? Est-elle un simple faire valoir du héros (comme souvent au cinéma) ? De manière plus globale, que peut-on dire des rapports de famille dans le film ?

La femme a plusieurs statuts dans le film. Par exemple :
– la mère de Nianankoro s'oppose à son mari pour protéger son fils de la menace qu'il fait planer sur lui.
– Attou, la femme peule, sert à la fois d'objet d'échange et d'instrument de réconciliation, puis acquiert progressivement son autonomie, refusant d'obéir à l'oncle aveugle et guidant son fils vers son destin.
Dans une société dominée par des hommes orgueilleux en conflits perpétuels, les femmes incarnent une constance protectrice et bienveillante qui permet la transmission des traditions et des savoirs aux générations futures.



4. La lumière

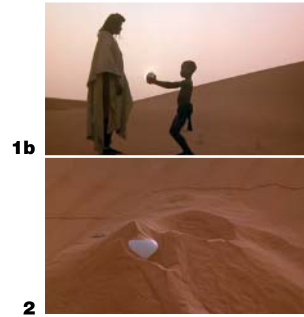
La lumière est au cœur du film, elle en est l'emblème, elle lui donne son titre. Il faut donc s'y intéresser de près.
Il y a une grande diversité de variations lumineuses dans le film : lumière étale pour le sacrifice du poulet, lumière crue pour l'errance de Nianankoro, lumière douce et chatoyante du lever du jour pour les ablutions de Mah, ambiance ombragée et presque bucolique pour le sacrifice de l'albinos et le conseil des initiés du Komo, surexposition pour l'aveuglement lors du duel final…
On pourra imprimer des photogrammes de différentes séquences caractéristiques et les comparer : on demandera aux élèves comment ils perçoivent les ambiances lumineuses et si elles sont adaptées à l'ambiance générale et au sens profond de chaque séquence.
Quelle est la fonction dramatique, esthétique ou émotionnelle de la lumière dans *Yeelen* ?
Selon les situations, Cissé choisit de placer ses personnages à l'ombre ou en plein soleil. Pourquoi ? Si Nianankoro semble traverser des paysages arides et désertiques, son père est souvent à l'ombre de forêts plus verdoyantes. Est-ce un hasard ?

Cissé a porté une attention particulière à la lumière de son film, pour mettre en valeur les paysages et surtout *« la peau noire, dans tous ses dégradés possibles, du noir au métissage. J'ai décidé qu'il fallait une lumière très dorée, très douce : ce qu'on appelle du « jaune doré ». C'est une lumière du matin surtout, et aussi du soir. À midi les contrastes sont bien trop violents pour pouvoir espérer obtenir de la douceur. Très tôt surtout : (…) on se réveillait à 2 heures pour préparer le tournage et mettre en place les comédiens et l'on commençait vers 5 heures. »*[2]
Malgré un constant souci d'unité esthétique, la lumière varie d'une scène à l'autre en fonction de ce que veut raconter le cinéaste. Si Soma, lors du sacrifice du chien et de l'albinos ou lors de la cérémonie du Komo, est dans un univers qu'il connaît, Nianankoro, en revanche, doit surmonter les épreuves d'un voyage initiatique, il est donc logique qu'il soit confronté à l'aridité du paysage ou à la brûlure du soleil qu'invoque Soma pour le détruire.

2) *L'Afrique dans la lumière*, propos de Souleymane Cissé recueillis par Charles Tesson, *Cahiers du Cinéma* n° 402, p. 29.

ATELIER
Le temps


1a
1d


1b
2


1c
3

Pour comprendre ce qui fait la spécificité de l'écriture cinématographique de *Yeelen*, il est nécessaire d'interroger le traitement du temps dans le film.

Durée
Le rythme est différent de celui dont nous avons l'habitude au cinéma. Le film abandonne le tempo du cinéma de divertissement pour nous inviter à la contemplation du monde. Nous devons nous rendre sensibles au frémissement du vent dans les arbres, à la beauté éblouissante de la lumière. Nous devons réapprendre à éprouver la durée d'un déplacement pieds nus dans la savane ou de la discussion d'un conseil de village peul. C'est la dimension à la fois contemplative et documentaire du film. Il ne s'agit pas seulement de nous raconter une histoire. Alors que le cinéma classique s'attache aux actions, le film de Cissé s'attarde aussi sur les déplacements, les temps morts.
La durée de certaines scènes du film s'étend ainsi au delà de ce que nécessiterait leur simple fonction narrative, pour atteindre une portée descriptive ou contemplative. Par exemple :
- le roi se fait laver les pieds après la scène de guérison d'Attou (séq. 25). La durée de ce plan, eu égard à son utilité dans le récit, est-elle justifiée ?
- la cérémonie du Komo (séq. 27) s'ouvre sur deux longs plans : un travelling détaille un bois, puis nous y voyons marcher un vieil homme (Qui est-il ? Pourquoi tant d'attention lui est-elle portée ?). Enfin, nous assistons à la totalité de la cérémonie, comme dans un documentaire ethnographique. La durée de cette scène est-elle disproportionnée ou bien fondamentale et révélatrice du projet de Cissé (transmettre le Komo) ?

Ellipse
Dans le cinéma classique, depuis Griffith, le montage parallèle entre poursuivants et poursuivis permet, en générant des ellipses, de créer des effets d'accélération. Ici au contraire le temps semble suspendu, la poursuite se transformant en quête initiatique. Les ellipses condensent le temps, mais n'accélèrent pas le rythme du film. Elles provoquent plutôt un effet d'étrangeté.
On pourra étudier l'effet produit par ces enchaînements elliptiques, par exemple lors de l'arrivée en pays Dogon. Combien de temps s'est écoulé ? Quelle distance a-t-on parcourue ? Où se situent cette falaise, ces habitats troglodytes et cette grotte ? Que vient-on y faire ?

Temps mythique
Nous ne savons pas à quelle époque se déroule le film, il n'y a presque aucun signe de modernité ou d'occidentalisation. L'oncle évoque d'ailleurs dans sa prophétie l'avènement d'une catastrophe qu'on peut associer au colonialisme : le film lui est donc antérieur (il est même certainement antérieur à l'islamisation du Mali). Pourtant, il ne s'agit pas d'une reconstitution historique, le monde que nous voyons est filmé au présent, dans le Mali rural contemporain[1], mais débarrassé des produits modernes (vélos, tee-shirts…). Nous pouvons reconnaître les gestes usuels des paysans maliens : femmes pilant le mil, forgerons chauffant le fer, comme s'il s'agissait de gestes ancestraux, comme si les mêmes coutumes perduraient depuis toujours. On a donc la sensation d'un film hors du temps : un film au passé qui se décline au présent.

Temps discontinu
Quelques séquences s'insèrent difficilement dans la continuité du récit. Comment les situer dans la narration ?
Lorsqu'au début du film l'enfant attache la chèvre à la statue, le cristal est déjà incrusté dans l'aile du Korê, alors que Nianankoro ne le placera dessus qu'à la fin du film. De même, l'aile apparaît dans les bras de la statue au dernier plan de la cérémonie du Komo, alors qu'elle n'y figurait pas au plan précédent. Est-ce bien une réapparition ? Ces visions de la statue ne se situent-elles pas dans une autre temporalité ? Un futur ? Un passé ? Si le temps du film s'écoule linéairement du départ de Nianankoro au duel final, une faille s'ouvre ici, qu'on ne peut combler.
La vie des personnages du film est enchâssée dans une temporalité qui la dépasse, qui semble cyclique (le plan de l'enfant attachant la chèvre est repris à la fin du film, mais dans une prise différente : c'est donc un geste récurrent). C'est pourquoi leur mort n'est pas tragique. Nianankoro mourra d'avoir voulu posséder et transmettre le savoir de son père, mais il emmènera son père avec lui dans la tombe. Il aura joué son rôle historique et son fils pourra prendre la relève.

1) Il est même fait allusion aux armes à feu pendant la cérémonie du Komo : « *Il ne faut pas gaspiller les balles pour les éléphants…* »

Pour finir
Les trois derniers plans condensent l'ensemble des problématiques sur le temps dans *Yeelen*. Ils se situent juste après le plan analysé page 14. L'enfant a fait sortir deux œufs du sable.

1 : au terme d'un long travelling accompagnant le trajet de l'enfant, celui-ci offre un œuf à sa mère, qui le dépose à ses pieds, juste sous le soleil. Attou lui remet la tunique de son père, puis prend l'œuf et repart dans la direction d'où venait l'enfant, accompagnée par un nouveau travelling. Sur la dune où étaient posés les œufs est apparue l'aile du Korê. Attou pose l'œuf au pied de l'aile, qu'elle prend avant de rebrousser chemin, accompagnée par un dernier travelling. Elle donne l'aile à l'enfant. Ils quittent le champ.

2 : bref gros plan sur l'œuf resté seul.

3 : l'enfant, seul, tenant l'aile et le manteau, disparaît derrière une dune.

Le premier plan détaille dans sa totalité et en temps réel les mouvements des personnages. Cela leur donne du poids, insistant sur la valeur symbolique et rituelle des actions. Mais l'aspect réaliste que donne la durée à ce plan est perturbé par un élément magique : l'apparition de l'aile du Korê. Ce contraste à l'intérieur du plan est renforcé par l'enchaînement des deux plans suivants, qui couvre une ellipse inexpliquée : la disparition de la mère. Cette information primordiale aurait normalement suscité une explication. Peut-être n'évoque-t-elle ici que le cours naturel du temps : l'enfant peut poursuivre seul son chemin.

LECTURE CRITIQUE

Un spectateur lucide

Cissé très bien, qu'on se le dise

« Même à Cannes, le temps joue pour les beaux films. Une nuit passe et un matin on sait. On sait qu'on n'oubliera plus Yeelen*, que ça durera des années, qu'on a entré en mémoire des plans et des corps, que c'est comme ça. Que* Yeelen *(la lumière en Bambara) soit donc.* Fiat Yeelen. *(…)*
On pouvait craindre, à bon droit, que, passant au niveau de la superproduction (à l'échelle africaine s'entend), Cissé ne se laisse piéger par ce qui constitue justement son point fort : l'élégance du filmage et le goût de la beauté. On pouvait craindre le hiératisme labélisé « universel » d'un film revendiqué par son auteur comme « intemporel » et le décoratisme de l'image pour l'image. Après tout, il n'y a que deux cinéastes africains déjà à la tête d'une œuvre et Cissé est l'un d'eux (l'autre est Sembène Ousmane), et il est inévitable que, de film en film et de festival en festival, ils soient tentés de parler au nom de toute l'Afrique. (…) Heureusement, ce sont des forcenés. Et, avant tout, des cinéastes. Le travail du cinéaste consiste à fabriquer des films et à espérer qu'à eux tous, ces plans feront « image ». Les plans sont le sol du film, l'image en est l'horizon, Cissé fait des plans (et quels !). (…)
Ce récit initiatique (qui a des points communs avec tous les récits initiatiques du monde) se déroule dans un temps paradoxal, étrangement scandé, sans hâte, à la façon dont, dans ces sociétés « sans écriture », c'est la parole, une parole qui se détache, sourde et sèche, qui se met elle-même « entre guillemets », qui seule, fait avancer les choses, fût-ce vers l'irréparable.
*Il s'agit là d'un point trop méconnu. Il faut avoir un peu suivi la courte histoire du cinéma africain pour s'être rendu à l'évidence : loin d'être dansants et chantants, les films africains sont axés sur la parole, sur le verbe (sur la dimension performative, comme disent les linguistes, de la parole). L'image vient après. Les corps dans l'image viennent après, tout étonnés d'être pris dans la logique de fer de la parole. Même Sembène Ousmane, lorsqu'il se penche lui aussi sur le passé, sur les mécanismes du pouvoir africain (*Ceddo*) reste discursif, analytique. Jusqu'ici, Cissé était la seule exception à la règle. Même en 16 mm, ses personnages avaient une présence physique, une grâce dans les mouvements, une sensualité diffuse (*Le Vent*) inconnues ailleurs. Pas l'esthétisation du monde, ou sa carte-postalisation, mais l'inscription immédiate des corps dans leur environnement, une appartenance réciproque de l'homme qui marche dans la brousse et dans le plan « brousse », au même rythme et toujours avec une idée derrière la tête. Si bien que le passage du « naturel » au « surnaturel » se fait sans roulements de tambours, qu'un regard suffit à transpercer un rival ou à posséder la femme, que la beauté des acteurs (le jeune Issiaka Kane, dont c'est le premier film, est tout simplement extraordinaire) a l'élégance de ce qui se suffit à soi-même. (…)*
[Le film] arrive, en tout cas, au moment où cette histoire africaine a, comme toute vraie histoire, le droit de nous toucher directement, nous tous, y compris les cannois. Père et fils nous dit Cissé, sont [aussi] irréconciliables qu'indestructibles : une lumière les balaie l'un et l'autre, de nouveaux symboles apparaissent. Ni retour aux valeurs ni fuite en avant. Impossible de mépriser le passé, impossible de mimer l'avenir : c'est la vérité du marcheur que le film épouse jusqu'à ce que le marcheur s'arrête lui-même. Je ne trouve pas, pour ma part, que cette « démarche » soit aujourd'hui incompréhensible en Occident, ni que Yeelen *vienne comme un cheveu folklorique sur la soupe médiatique où se noie le cinéma. Le film n'est, ni plus ni moins actuel que ceux de Paradjanov ou de Tarkovski, et puisque Cannes n'a pas pu récompenser* Le Sacrifice, *il ne faudra pas s'abonner si on n'y prend pas assez au sérieux* Yeelen *(dont on se contentera sans doute de dire, d'un air hypocrite, que « c'est bien qu'il y ait un film africain à Cannes »). »*

Serge Daney, *Libération*, samedi 9 et dimanche 10 mai 1987.



Ce texte est un extrait de la critique écrite par Serge Daney au lendemain de la projection de *Yeelen* au festival de Cannes. La lucidité du journaliste est étonnante, quand on sait qu'il ne s'agit pas d'un texte analytique longuement mûri, mais d'un article de presse. Il a été sensible à tous les aspects essentiels du film : beauté des plans, traitement particulier du temps, dimension initiatique et universelle, simplicité du passage du naturel au surnaturel…
L'enthousiasme de Daney est d'autant plus fort qu'il est précédé par un doute, une inquiétude : Cissé ne cèdera-t-il pas, maintenant qu'il en a les moyens, à une tendance décorative ou esthétisante ? Cette inquiétude vous semble-t-elle justifiée ? Que veut dire Daney quand il parle de « *décoratisme de l'image pour l'image* » ? Pourquoi avoir peur des belles images ? La beauté nuit-elle au film ? Peut-on relier cette crainte de la « *carte postale* » au reproche de film touristique émis par les premiers lecteurs du scénario ? Les plans de *Yeelen* dont se souviennent les élèves ne sont-ils pas à la fois les plus beaux et les plus signifiants ?
La critique de Daney ne contient-elle pas un paradoxe, dans la mesure où elle met en avant les qualités visuelles de *Yeelen* tout en affirmant que les films africains « *sont axés sur la parole, le verbe* » ? Pour lui, ils ne s'inscrivent pas dans le cliché que nous avons de l'Afrique (le chant, la danse), mais dans la tradition du récit oral sur lequel se fonde la transmission du savoir. Et si *Yeelen* nous semble un film d'images, c'est aussi un film qui sait enregistrer et restituer la parole. On peut revoir à cet égard le dialogue entre Mah et Nianankoro au début du film, la longue prophétie d'oncle Djigui ou même le monologue du pilon magique interrompant le duel final. Un paradoxe qui n'est peut-être qu'apparent, comme semble le dire Cissé : « *Mais la tradition orale est imagée ! Quand tes grands-parents te racontent des histoires, c'est l'image que tu vois, ça n'est pas la parole. La parole tu l'entends, mais c'est des images que tu vois défiler devant toi. Donc cette parole, c'est déjà de l'image, c'est déjà le cinéma.* »[1]

1) Entretien réalisé par Simon Duflo et Stratis Vouyoucas, Paris, avril 2010.

SÉLECTION VIDÉO & BIBLIOGRAPHIE

Sur *Yeelen*

Récits de tournage et de montage

DE BAECQUE Antoine et BRAUNSCHWEIG Stéphane, « Pionnier en son pays » (à propos du montage), *Cahiers du cinéma* n° 381, mars 1986, p.VI.

WAINTROP Édouard, « Souleymane Cissé, Les années Lumière », *Libération*, 6 Mars 1987, p.31 et suiv.

Critiques

BINET Jacques, « Oedipus Negro », *Positif* n° 322, décembre 1987, p.4 et suiv.

CARBONNIER Alain, « La Lumière », *Cinéma* n° 399-400, 22 Mai au 2 Juin 1987, p.6.

DANEY Serge, « Cissé très bien, qu'on se le dise », *Libération*, 9 et 10 Mai 1987, p.24 et suiv.

DE BAECQUE Antoine, « Cela s'appelle l'aurore », *Cahiers du cinéma* n° 402, Décembre 1987, p.25 et suiv.

HEYMANN Danièle, « Dans la lumière de Yeelen », *Le Monde*, 29 et 30 Novembre 1987.

LELIEVRE Samuel, « Ce qui reste en lumière, *Yeelen* de Souleymane Cissé », *CinémAction* n° 106, 1er trimestre 2003, Paris.

TESSON Charles, « Genèse », *Cahiers du cinéma* n° 397, Juin 1987, p.10 et suiv.

DVD

Coffret quatre films « Souleymane Cissé » (*Den Muso*, *Baara*, *Finyé*, *Yeelen* + bonus), Fox Pathé Europa, 2004. Épuisé.

Deux documentaires sont disponibles en DVD, sur le site internet d'Images de la culture :
Souleymane Cissé, réalisation Rithy PAHN, production Amip – La sept – INA, collection *Cinéma, de notre temps*, 1991.
Souleymane Cissé, réalisation Philippe FRÉLING, production Mérapi – La cinquième, collection *Faiseur d'images*, 2000.

Sur d'autres films de Souleymane Cissé

LALANNE Jean-Marc, « Terre et mère » (sur Waati), *Cahiers du cinéma* n° 492, Juin 1995, p.50 et suiv.

SABOURAUD Frédéric, *Le Vent*, dossier pédagogique « Lycéens au cinéma », CNC/BIFI, Paris, 2002, 24 p.

Entretiens avec Souleymane Cissé

HEYMANN Danièle, « Souleymane Cissé : Je crée en marchant » (à propos de *Yeelen*), *Le Monde*, 29 et 30 Novembre 1987.

MALAUSA Vincent, « Retrouvailles » (à propos de *Min Ye*…), *Cahiers du cinéma* n° 646, Juin 2009, p.24 et suiv.

SABOURAUD Frédéric, *Le Vent*, dossier pédagogique « Lycéens au cinéma », CNC/BIFI, Paris, 2002, 24 p.

« Pleins feux sur Cissé Souleymane », *Les deux écrans* n° 2, avril 1978.

« Pionnier en son pays », *Cahiers du cinéma* n° 381, mars 1986.

« Entretien sur La Lumière, *Yeelen* », *Positif* n° 322, Décembre 1987.

« Entretien sur *Waati* », *Cahiers du cinéma* n° 492, Juin 1995.

Autres entretiens et articles concernant Souleymane Cissé sur le site d'Africultures :
http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4046

Sur le cinéma africain

BARLET Olivier, *Les Cinémas d'Afrique noire francophone : le regard en question,* Paris, L'Harmattan, 1996 (bibliographie développée).

GARDIES André, *Cinéma d'Afrique noire francophone*, L'Harmattan, Paris, 1989, 190 p. (bibliographie développée).

LEQUERET Elisabeth, *Le cinéma africain*, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 2003.

Cinémas africains d'aujourd'hui (collectif), RFI, « Les passeports », éditions Karthala, 2007, 142 p. (bibliographie développée).

Cinémas africains : une oasis dans le désert ? (collectif), CinémAction n° 106, 1er trimestre 2003, Paris.

Dictionnaire du cinéma africain, Association des trois mondes/Karthala, 1991.

Sur la mythologie Bambara

DE GANAY Solange, « Notes sur la théodicée bambara », *Revue de l'histoire des religions*, Paris, 1949, vol. 135.

Sur le modèle actantiel de Greimas et des structures de récit

Voir le site québécois :
http://www.signosemio.com/greimas

HEBERT Louis, *Dispositifs pour l'analyse de textes et des images*, Presses de l'Université de Limoges, 2007.

GREIMAS A. J., *Sémantique structurale*, P.U.F., Paris, 1986, 262 p.

Genèse en Afrique

Comme tous les grands films, *Yeelen* rend difficile le passage de l'évidence ressentie au moment de sa projection à la complexité de son analyse, d'autant plus que la forme, d'une beauté éblouissante, s'avance masquée, épurée, pouvant laisser croire par sa simplicité apparente que le système esthétique qui l'organise serait facile à décrypter. Dès que l'on creuse, les fausses pistes sont nombreuses et les tentations de surinterpréter surgissent comme autant de traquenards. Dimension politique ? Sans aucun doute, mais pas seulement. Récit mythique ? À l'évidence, mais selon un mode qui n'appartient qu'à Souleymane Cissé. Film africain, bien entendu, mais qui ne se résume ni à l'origine de son auteur, ni à la dimension ethnographique de l'intrigue, nourrie de la mythologie des Bambaras. Car au gré de cette quête initiatique, nous percevons des résonnances avec d'autres mythologies, avec d'autres esthétiques cinématographiques, donnant au film une portée universelle et une modernité surprenante. Mieux, nous croyons déceler, à travers ce récit ancré dans une Afrique ancestrale, des échos au monde contemporain et à la manière dont il se met en péril, incapable d'articuler sa mémoire au présent.



RÉDACTEUR EN CHEF

Simon Gilardi

RÉDACTEURS DU DOSSIER

Frédéric Sabouraud est enseignant de cinéma et intervient régulièrement à l'Université et dans diverses écoles d'art et de cinéma, en France et à l'étranger. Il a été membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* et collabore régulièrement aux revues *Trafic* et *Images documentaires*. Il est l'auteur d'un essai consacré au cinéaste iranien Abbas Kiarostami, d'un livre consacré à l'adaptation, et a coécrit un ouvrage avec Raymond Depardon. Il a réalisé des documentaires et des films de fiction.

Stratis Vouyoucas (rubriques pédagogiques) a réalisé des courts-métrages et des documentaires. Il est également monteur et metteur en scène de théâtre. Il enseigne l'histoire et l'esthétique du documentaire à l'ESEC et intervient régulièrement pour la formation des élèves et des enseignants dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*.



